فیلم

سینما در روستا

ماهنامهٔ سینمائی
شماره ششم ـ مهر ۶۲ ـ ده تومان

«نقطهٔ ضعف»
گفتگو با فیلمساز





●سینما در "برنامه پنج ساله اول" ●خبرهای سینمای ایران و جهان ●صدا و سیما در نمایشگاه ●در تلویزیون ●هند دیگر ●یادداشتهای کوروساوا ●شعر و راز، جوهر سینما ●فصلی از تاریخ سینما ●معرفی کتاب ●طرح ●گفتگو ●نقد فیلم



اولین محصول سینمائی آذربایجانغربی
تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه
فیلمی از: حسن محمدزاده
حصار
با معرفی:
جیران شریف
احمد مظلومی
سید میرزا موسوی زمانی
محمدعلی خجسته . ایوب رضائی
نیازی . جمشید سبلان و
یوسف صمدزاده
هنرمند خردسال:
مرتضی نجفی
رنگی ایستمن کالر
مدیر تولید: یوسف صمدزاده
سناریست: ف. نوری
فیلمبردار: فضل‌الله فعال نوری

در این شماره:

فیلم
ماهنامه سینمائی

شماره ششم ، مهرماه ۶۲
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۴۵۰

لیتوگرافی : تهران‌لیتو
تلفن ۸۴۹۴۸۵

چاپ و صحافی : کناره
تلفن ۳۴۳۱۵۶

نمایش فیلم در روستاها به وسیلهٔ جهادسازندگی ، تجربه‌ای ارزشمند است . روستائیان کشور نیز که علاوه برفقر اقتصادی سالها در فقر فرهنگی بسر برده‌اند ، اینک در مواجهه با سینما ، تجربه‌ای تازه را می‌آموزند . گزارشی که دراین شماره میخوانید ، گفتنی‌های مسئول فیلم درکمیتهٔ فرهنگی جهادسازندگی دراین‌باره است (صفحات ۱۲ تا ۱۵)



بسم الله الرحمن الرحیم

جای سینما در «برنامه پنج سال اول» کجاست؟

"برنامه اول توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران" روز ۲۵ مرداد ۱۳۶۲ توسط مهندس میرحسین موسوی نخست‌وزیر، به‌مجلس شورای اسلامی تقدیم شد. این برنامه که حاصل ماهها بحث وگفتگوی هیات دولت است، در بیستم تیرماه سال‌جاری به تصویب دولت رسید و برای نقد و بررسی و اعلام‌نظر به مجلس ارائه شد. " برنامه اول ... "، کلیات چشم اندازیست که دولت جهت توسعهٔ کشور در ابعاد گوناگون طی پنج‌سالهٔ ۶۶ ـ ۱۳۶۲ مدنظر دارد.هرچند این برنامه، قاعدتا می‌بایست رئوس برنامه‌ها را بدون واردشدن در جزئیات، روشن کند اما بدیهی‌ست که هرکس در حیطهٔ کار خود به‌دنبال نقطه‌نظرهای دولت در این برنامه می‌گردد. و ما نیز هرچه در لابلای سطور آن چشم‌دواندیم، نشانی از هنر و به‌ویژه سینما نیافتیم!

شاید از دیدگاه بسیاری، در شرایطی که کشور با مشکلات فراوان ـ به‌ویژه اقتصادی ـ روبروست، دنبال سینماگشتن دراین برنامهٔ پنج ساله، مته به خشخاش گذاشتن تلقی شود. بدیهی‌ست که عمدهٔ کوشش می‌بایست صرف‌یافتن راههائی برای رفع مشکلات موجود اقتصادی و حرکت به‌سوی خودکفائی شود و تاکید برروی بخش‌های زیربنائی مانند کشاورزی در برنامه مشهود است. انتظار این نبود و نیست که مثلا" یک فصل از این برنامه به سینما اختصاص یابد اما این توقع وجود دارد که دست‌کم با خواندن متن برنامه و شنیدن سخنان نخست‌وزیر به‌هنگام تقدیم آن به مجلس، بالاخره پاسخی برای این سئوال بیابیم که سینما ـ دست‌کم با یک اشارهٔ گذرا ـ چه‌مقام و اهمیتی برای دولت دارد. این توقع، بیشتر از آنجا ناشی می‌شود که برنامهٔ پنج‌سالهٔ اول،

گزارش کار

نمی‌خواهیم اغراق کنیم، اما استقبالی که از "ماهنامه فیلم" به‌عمل آمد، از انتظار خودمان هم فراتر بود. سالها، بسیاری از نشریات با اعلام تیراژهای جعلی، سعی در بزرگ‌نمائی داشته‌اند، به طوریکه اکنون دیگر به‌زحمت کسی را می‌توان یافت که به‌این اعلام تیراژها اعتماد کند. ما نیز چنین قصدی نداریم، و معتقدیم بحث‌انگیز بودن ماهنامه طی شماره‌های اخیر و حضور آن در میان علاقمندان، گویاتر از عدد و رقم است.

اما این را هم فراموش نمی‌کنیم که استقبال از ماهنامه، وظیفه‌مان را سنگین‌تر و کارمان را دشوارتر می‌کند. پاسخ گفتن به نیازهای متفاوت خوانندگان، همچنانکه در شمارهٔ چهارم نوشتیم، کار بسیار دشواری‌ست. سنت انتشار مجلهٔ سینمائی در ایران، یا غوطه‌خوردن در ابتذال بوده و یا تظاهرات مردم‌گریزانهٔ روشنفکری. حتی در شکل صادقانه‌تر نوع اخیر، تنها می‌توان جنبه تظاهر را از آن حذف کرد. با این حال، متظاهرانه نبودن هم مانع از مردم‌گریز بودن چنین کوشش‌هائی نبوده است.

سعی ما، نغلتیدن به‌این دو ورطه است و با همین چند شماره، مدعی چنین تفاوتی هستیم. بحث دربارهٔ ضرورت‌ها و اولویت‌ها البته به‌درازا می‌کشدو می‌تواند نقطه نظرهای متفاوتی را برانگیزد اما اعتقادمان بر این است‌که در شرایط‌کنونی، پرداختن به‌بحث‌های مجرد و بی‌اعتنا به نیازها و مصالح جامعه، بیهوده و غیر ضروریست. بحث‌های زیبائی‌شناسی سینما و زبان فیلم از اهمیت بسیاری برخوردار است اما [illegible] مطالبی که ارتباط چندانی با

عنوان "فرهنگی" را نیز دارد. نخست‌وزیر نیز دربخشی از سخنرانی مفصل خود به‌هنگام تقدیم برنامه به‌مجلس، اظهار داشت: "از آنجا که فرهنگ و آموزش در جامعه اسلامی نقش اساسی و حساس ایفاء می‌نماید، به‌بخش‌های فرهنگی توجه ویژه مبذول شده است..."

با این‌حال، آنچه در متن برنامه و سخنرانی نخست وزیر پیرامون فرهنگ دیده می‌شود، فقط آموزش و پرورش است و بس. بنابراین یک باردیگر دلایل آشفتگی و بی‌برنامگی سینما در ایران را می‌توان در"برنامهٔ پنج ساله" دولت آشکارا دید. و درحالی که سینما علاوه‌بر جنبهٔ فرهنگی آن دارای جنبه اقتصادی نیز هست، دولت گوشه‌ای کوچک از برنامهٔ مفصل‌خود را نیز به آن اختصاص نداده است.

براساس آمارهای موجود، هرروز به‌طور متوسط ۸۰۰ هزارنفر در سراسر ایران‌تماشاگر سینما هستند. آیا اصلا" اهمیت ندارد که این انبوه جمعیت در سینما چه می‌بینند؟ این همه فیلمهای بنجل خاک خورده در انبارها که پرده‌های سینماها را سراسر انباشته است، واین وضعیت نمایش فیلم در تلویزیون، آیا جزو مسائل روزمرهٔ مردم است؟ و اصولا" آیا دولت به‌اهمیت فیلم به‌عنـــــوان فراگیرترین و قوی‌ترین رسانهٔ همگانی آگاه است؟

جنبهٔ فرهنگی قدرتمند سینما یک طرف قضیه است و سوی دیگر آن، اقتصاد سینماست که حتی در همین برنامه که تکیه عمدهٔ دولت برروی مسائل اقتصادی است، دست کم این جنبه مهم آن می‌بایست مورد توجه قرار می‌گرفت. با درنظرگرفتن آمار روزانهٔ تماشاگران سینما و احتساب متوسط ۵۰ ریال بهای بلیت، مردم‌هرروز چهل میلیون ریال و هرسال ۱۴/۴ میلیارد ریال پول بابت تماشای فیلم می‌دهند. هزاران نفر معاش خود را از این طریق تامین می‌کنند و میلیونها ریال نیز دولت دراین جهت هزینه مصرف می‌کند (تهیه فیلم در تلویزیون و مراکز دیگر).

باتوجه به این که در چندسال گذشته همواره مسئولان وصاحبنظران ناخشنودی خود را از کالای‌فرهنگی‌وارداتی ــ به‌ویژه فیلم ــ ابراز داشته‌اند و خودکفائی دراین زمینه را نیز ضروری شمرده‌اند، توجه به فراهم‌آوردن تاسیسات اولیه تولید فیلم و سرمایه‌گذاری برای بیرون‌آوردن سینما از وضعیت موجود، آن‌قدر اهمیت دارد که دولت بخشی اندک از نیروی خود را صرف آن کند. البته یکی از ستونهای مربوط به تصویر هزینه‌های عمرانی و جاری دولت در برنامهٔ اول، به "فرهنگ و هنر" اختصاص یافته، اما مشخص نیست که چند درصد از این هزینه‌ها به سینما اختصاص یافته است.

متاسفانه سینما در ایران، هم از نظر تامین فیلم برای سالن‌های نمایش و تلویزیون، و هم از نظر تامین وسایل و موادخام برای تولید داخلی، نیازمند خارج است، بنابراین باتوجه به‌اهمیت فرهنگی واقتصادی سینما، هنوز این پرسش باقی است که جای سینما در برنامه‌های دولت کجاست؟

این نیازها ندارد، پرهیز می‌کنیم. برای ما مهم این است که در سینمای کشورمان چه می‌گذرد. دشواریها و راه‌حلها و قابلیت‌هایش چیست. پی‌جوئی دربارهٔ علتهای فروش فیلمهائی همچون دختر گل‌فروش و فیلمهای نورمن ویزدم را بسیار مهم‌تر و ضروری‌تر از مثلا" بحث دربارهٔ جهان‌بینی اینگمار برگمن و یا تحلیل یک فصل از یک فیلم پودفکین می‌دانیم (بازهم تاکید می‌کنیم که بحث بر سر ارزش نامها نیست. بلکه آن ضرورت‌ها و اولویت‌ها را از دیدگاه خودمان، تشریح می‌کنیم).

با این حال، از آنجا که غیر از ماهنامه فیلم نشریهٔ سینمائی دیگری منتشر نمی‌شود، شاید چنین تصور شود که ما باید پاسخگوی همهٔ سلیقه‌ها باشیم. بی‌تردید، عده‌ای ممکن است بخشی از مطالب مجله را مطابق سلیقه خود نیابند و عده‌ای دیگر، نظر متفاوت دیگری‌داشته باشند. اما از آن جهت که ما قشر معینی از علاقمندان سینما را به‌عنوان مخاطب برنگزیده‌ایم، از این تنوع عقاید گریزی نیست، که حتی این خود می‌تواند به‌عاملی در جهت رشد و پویائی تبدیل شود. یادآوری این نکته هم ضروریست که در یک نشریه مستقل، نقد و خبر گزارش و ترجمه و آگهی، هریک جای خود را دارند. با هزینه‌های سنگین کنونی چاره‌ای جز تامین بخش عمده‌ای از مخارج از طریق آگهی نیست. ما، خبر را ثبت و انعکاس بی‌خدشهٔ یک رویداد می‌دانیم اما به‌هنگام نقد و نظر، دیدگاه خود را نیز ارائه می‌دهیم، همچنانکه تاکنون چنین کرده‌ایم.

در ماه گذشته، همچنان مدتی از وقت و نیرویمان صرف یافتن محل کارشد. پس از مدتی سرگردانی، در شرایطی که فرصت‌ها به‌سرعت از کف می‌رفت، برای آن که وقفه‌ای در کارمان نیفتد، برای محل کار تن به‌هزینه‌ای سنگین دادیم. این هزینه همراه با سایر هزینه‌های گوناگون چاپ و کاغذ و کادر ورزیده اداری و تحریری، در موقعیت کنونی ،که از امکانات مالی ناچیزی برخورداریم، بار سنگینی بر دوش ماست که با تلاش بیشتر، آن را تحمل می‌کنیم.

از این پس، با رفع برخی از مشکلات اولیه، کوشش خود را درجهت تقویت محتوای نشریه معطوف می‌کنیم زیرا شماره‌های اخیر، تنها برآورندهٔ بخشی از خواست ما در انتشار ماهنامهٔ فیلم است. ■

هفته فیلم‌های جنگ تحمیلی

بمناسبت سومین سالگرد
جنگ تحمیلی

۳۱ شهریور – ۶ مهر ۱۳۶۲

در ستایش رزمندگان

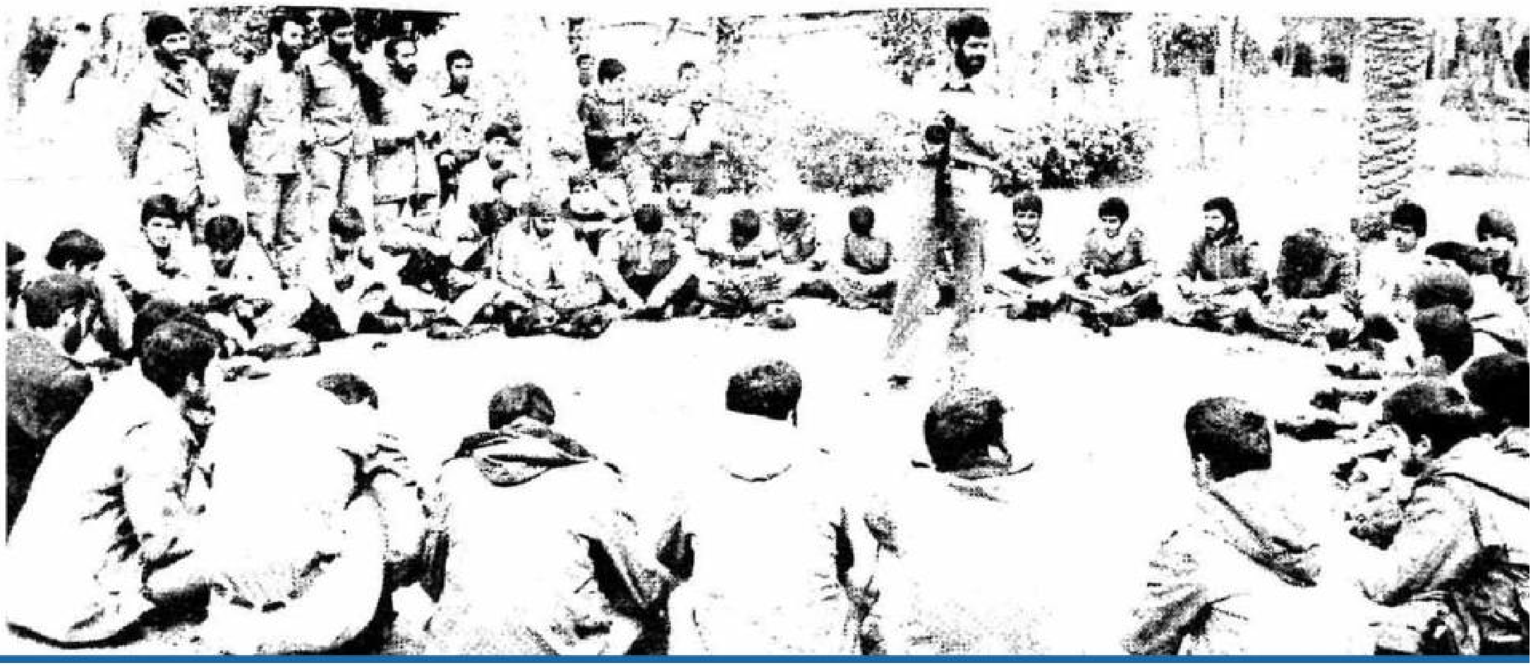
"هفتهٔ فیلم" به مناسبت سومین سالگرد جنگ تحمیلی، با برنامه‌ای پربارتر از سال گذشته، در سینما آزادی تهران برپا شد. این هفتهٔ فیلم، همراه با سایر برنامه‌های ستاد تبلیغات جنگ در هفتهٔ جنگ (۳۱شهریور تا ۶ مهر) کوششی درجهت ستایش از رزمندگان جبهه‌ها بود. دراین شماره، از آن روکه مجال تهیه گزارش مفصل از برپائی هفته فیلم نبود، به‌معرفی فیلم‌های نمایش داده شده بسنده می‌کنیم. در شمارهٔ آینده، گزارش هفتهٔ فیلم و بررسی فیلمهای به‌نمایش درآمده را خواهید خواند.

گروه "چهل شاهد"

برنامه‌های هفته فیلم، ساعت ۱۳ روز ۳۱ شهریور آغاز شد و در طول این هفته، فیلمها طی ۳ نوبت در ساعتهای ۱۳، ۱۶ و ۱۹ به‌نمایش گذاشته شد. در هفته فیلم، جمعا" ۳۵ فیلم کوتاه و بلند به نمایش گذاشته شد که بسیاری از آنها برای اولین‌بار به‌نمایش درآمد. چند فیلم بلند نمایش داده شده در این هفته، فیلمهای داستانی بود که قرار است بزودی در سینماهای دیگر تهران و شهرستانها به‌نمایش درآید.

فیلمهای کوتاه

دوباره میخوانم (محسن‌روستائی)، همه‌جا جنگ، همه‌جا جبهه ـ معلم من (غلامرضا جنت‌خواه دوست)، جرم ما اینست (سیناصادقیان)،انشاء (یزدانی)، اسکله‌البکر (فیروز ملک زاده)، لبیک یا امام (غلامرضا جنت‌خواه دوست)، عملیات برون مرزی (خسرو تسلیمی)، با مدعی بگوئید... (کار گروهی)، نبرد حق (در ۶ قسمت به نامهای: خلاقیتها و جنگ ـ از خونین‌شهر تا بازی دراز ـ اعزام متخصصین ـ کمک‌رسانی به جبهه‌ها ـ خونین‌شهر، شهر خون، شهرعشق ـ شهیدان زنده‌اند)، بربال ملائکه (محمود بهادری)، آبادان شهر مظلوم (حمید رضا اسلاملو)، به‌کدام مکتب است؟ (منوچهر عسگری)، فتح‌المبین (رسول ملاقلی‌پور)، فتح خونین‌شهر (کار گ.ه.) ـ چهل



شاهد ، روایت دوم (کارگروهی) ، کور دلان (ابراهیم حاتمی‌کیا) ، راست قامتان (کارگروهی) ، قوای مسلح (سینا صادقیان) ، دولاله‌سرخ (غلامرضا جنت خواه‌دوست) ، سقای تشنه‌لب (رسول ملاقلی‌پور) .

فیلمهای بلند

پل آزادی (مهدی مدنی) ،کیلومتر پنج (حجت‌الله سیفی) ، بازداشتگاه (کوپال مشکوه) ، عبور از میدان مین (جواد طاهری) ، جای پای قدیر (خسرو معصومی) ، ضیافت‌الله (کار گروهی ــ در ۲ قسمت) ، صدای پای نور (جواد شمقدری) ، جهاد من کشت من است (مهدی مدنی) .

از میان فیلمهای بلند هفتهٔ فیلم ، فیلمهای داستانی کیلومتر پنج ، بازداشتگاه ، عبور از میدان مین ، و جای پای قدیر که برای اولین‌بار به نمایش درآمدند ، به سبب پیش‌بینی استقبال از تماشای آنها هریک در سه‌نوبت در برنامه گنجانده شدند . پل آزادی نیز با آن که قبلاً در سینماها به نمایش گذاشته شده بود ، دونوبت در برنامه‌های هفته فیلم جای گرفت .

طبق برنامهٔ پیش‌بینی شده ، در هفته فیلم از سینماگران شهید با تقدیم لوحه‌های یادبود به خانواده‌های آنها تجلیل به عمل آمد .

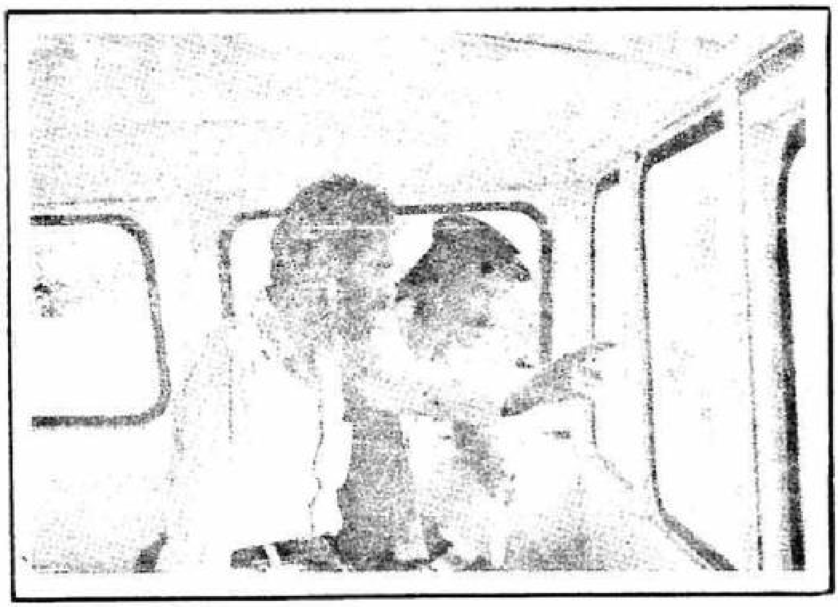
ساعت ۱۹ روز ششم مهرماه ، مراسم افتتاحیه هفته فیلم در سینما آزادی برپا شد . براساس پیش‌بینی‌های اعلام شده از سوی اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی ، دراین مراسم می‌بایست لوحه‌های یادبود شهدا و جوایز فیلمهای برگزیدهٔ هفتهٔ فیلم به سازندگان آنها اهدا می‌شد که از این مراسم و فیلمهای برنده نیز در شمارهٔ آینده گزارشی خواهیم‌داشت .



کیلومتر ۵

کارگردان: حجت‌اله سیفی

تهیه‌کننده: وزارت ارشاد اسلامی ــ اداره کل تولید فیلم وعکس



جای پای قدیر

سناریست وکارگردان: خسرو معصومی

تهیه‌کننده: وزارت ارشاد اسلامی ــ اداره‌کل تولید فیلم وعکس

کمیته برگزاری مراسم سومین سالگرد جنگ تحمیلی ، ستاد تبلیغات جنگ ، و اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی ، هفتهٔ فیلم‌های جنگ تحمیلی را با همکاری این نهادها برپا کردند :

ــ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ــ اداره عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی ایران .

ــ سازمان تبلیغات اسلامی .

ــ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان .

ــ بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان

ــ جهاد سازندگی

ــ سپاه پاسداران انقلاب اسلامی

ــ مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی

ــ مرکز اسلامی فیلمسازی آماتور .

ــ فیلمسازان بخش خصوصی .



در دست تولید

میرزا کوچک‌خان درشمال

امیر قویدل آخرین صحنه‌های "میرزا کوچک‌خان" را در اطراف فومن کارگردانی می‌کند.

این فیلم را که جزو آثار پر هزینه سینمای ایران است، هادی مشکوة تهیه می‌کند و علاوه بر دهها بازیگر سینما و تئاتر، شش تن از روحانیون گیلان در آن نقش‌های موٌثری را بعهده گرفته‌اند. نقش میرزا کوچک‌خان را ولی‌اله موٌمنی بازی کرد، و شهروز مکارائی نیز بازیگر نقش رضاشاه است. منوچهر اسماعیلی، سیروس قهرمانی، اویسی، علی ثابت، شهروز رامتین، بخشی و امراله صابری دیگر بازیگران فیلم هستند.

میرزا کوچک‌خان را علی صادقی به‌طریقه رنگی و اسکوپ فیلمبرداری می‌کند.



عکس یادگاری کادر سازنده "میرزا کوچک‌خان جنگلی" باحجت‌الاسلام رفیع زاده

«حصار» به‌زبان آذری

اولین‌محصول سینمائی آذربایجان غربی — تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه — با نام "حصار" برای نمایش در آذربایجان به زبان آذری نیز دوبله شد.

در این فیلم رنگی که برای اولین بار در ایران در یکی از مراکز استانها به‌جز تهران تهیه شده و توسط حسن محمدزاده کارگردانی شده است، جیران شریفی، احمد مظلومی، سید میرزا موسوی زمانی، محمدعلی‌خجسته، ایوب رضائی، نمازی، جمشید سبیلان، یوسف صمدزاده و مرتضی نجفی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند. حصار را فضل‌اله فعال نوری فیلمبرداری کرده است.

بلوغ

مهدی فخیم‌زاده که در حال حاضر از بازیگران پرکار سینمای ایران است، کارگردانی فیلم تازه‌ای را در سازمان سینمائی "فیلمیران" آغاز کرد. در این فیلم که "بلوغ" نام‌دارد و فیلمنامه‌اش را رضامیرلوحی‌نوشته است، فخیم‌زاده علاوه بر کارگردانی فیلم نقش اول آن را نیز بازی می‌کند. بلوغ، داستانی از سیر تحول یک انسان است و جمشید الوندی آنرا بطور رنگی فیلمبرداری می‌کند.

مرگ سفید

فیلم تازه "حسین زندباف" به‌نام "مرگ سفید" آماده نمایش شد و احتمالا" در پائیز امسال به‌معرض



هادی اسلامی و اکبر زنجانپور درمرگ سفید

قابل توجه

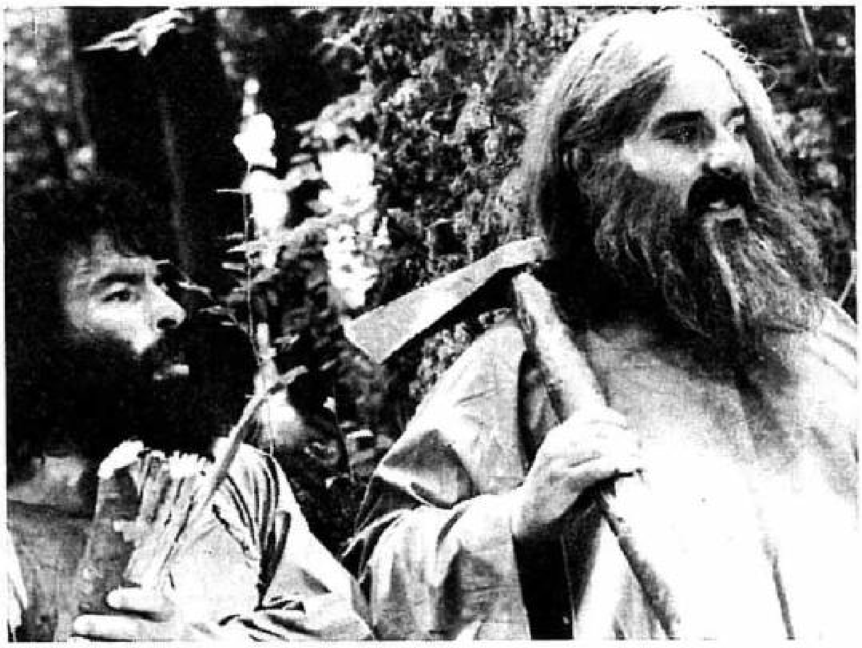
از کلیه نهادها و سازمانها و فیلمسازان بخش خصوصی که دست‌اندرکار تولید فیلم هستند و مایلند خبر فعالیتهایشان در ماهنامهٔ فیلم منعکس شود، خواهشمندیم با دفتر ماهنامه تماس بگیرند.

دوفیلم از سازمان تبلیغات اسلامی



دوچشم بی‌سو

استعاذه



حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی دو فیلم بلند سینمایی در دست تهیه دارد که با انجام آخرین مراحل فنی، بزودی آمادهٔ نمایش خواهد شد.

کارگردان هر دو فیلم محسن مخملباف است و ابراهیم قاضی‌زاده آنها را بطور رنگی فیلمبرداری کرده است.

یکی از این دو فیلم "استعاذه" نام دارد که فیلمنامه اش براساس کتابی به‌همین نام از شهید آیت‌الله دستغیب نوشته شده است. این فیلم زمان و مکان مشخصی ندارد و بطور سمبلیک، شیوه‌های مختلف فریب شیطان را بازگو می‌کند استعاذه به طریقه اسکوپ فیلمبرداری شده و بازیگران آن محمد کاسبی، مجید مجیدی، مرتضی مسائلی، علی درفشی، مسعود قندی و محمد تفرشیان هستند. این فیلم هم اکنون در مرحلهٔ مونتاژ است. فیلم دوم "دو چشم بی‌سو" نام دارد و داستان آن دربارهٔ مسائل و مشکلاتی است که بعد از انقلاب در یک روستا اتفاق می‌افتد. ماه گذشته با ضبط یک قسمت ده دقیقه‌ای این فیلم در مشهد، کار فیلمبرداری آن پایان یافت.

دو چشم بی‌سو بطریقه واید اسکرین فیلمبرداری‌شده و در آن محمد کاسبی، رضا چراغی، بهزادپور و عصمت مخملباف نقش‌های اصلی آن را بازی کرده‌اند.

نمایش گذاشته خواهد شد. در این فیلم رنگی که توسط پرویز ملکزاده و حسن قلیزاده در تهران و بندر عباس فیلمبرداری شده است، نقش‌های اصلی را عموما" هنرپیشگان تئاتر از جمله اکبر زنجانپور، هادی اسلامی، علی محزون، فاطمه نقوی، اصغر سنجری، ورشوچی، پریدخت اقبالپور و محمد برزوقیان برعهده دارند. سناریوی فیلم را محمد عقیلی نوشته و حسن زندباف موسیقی متن آن را تنظیم کرده است.

آن سفر کرده

کارگردان: احمد نیک‌آذر ــ فیلمنامه: مجیدقاری‌زاده ــ فیلمبردار: کریم دوامی ــ بازیگران: هادی اسلامی، شکوفه کوثری، احمد عباسقلی، فردوس کاویانی، مهدی میامی، حمید دلشکیب، محسن صادقی ــ تهیه کننده: سازمان سینمائی رسالت.

فیلم، حکایت تلاش یک خانواده روستائی برای بارور کردن زمین است.

تغییر نام قتلگاه

نام فیلم "قتلگاه" ساخته محمد ــ علی سجادی به "بازجوئی" تغییر یافت.

در این فیلم که توسط علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری شده است حبیب اسماعیلی، عنایت بخشی، علی محزون، کهنموئی، تانیا جوهری، منظر لشگری، مهدی میامی، محبوبه بیات و مهری ودادیان نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند.

کمال‌الملک

فیلمبرداری آخرین صحنه‌های فیلم کمال‌الملک ساخته علی حاتمی در کاخ گلستان ادامه دارد.

این فیلم به‌شرح گوشه‌هایی از زندگی کمال‌الملک نقاش معروف ایرانی در اواخر حکومت قاجار و اوایل به‌قدرت رسیدن رضاشاه می‌پردازد. جمشید مشایخی به‌نقش کمال‌الملک، عزت‌اله انتظامی به‌نقش ناصرالدین‌شاه و داود رشیدی به‌نقش رضاشاه در این فیلم بازی می‌کنند.

سایر بازیگران فیلم، علی نصیریان، محمدعلی کشاورز و هوشنگ بهشتی هستند.

کمال‌الملک را مهرداد فخیمی بطور رنگی فیلمبرداری می‌کند.



انتظامی و کشاورز. نمائی از فیلم "کمال‌الملک" ساختهٔ علی حاتمی

خانهٔ عنکبوت

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: علیرضا داودنژاد ــ فیلمبردار: اصغر رفیعی‌جم ــ موسیقی متن: مجتبی میرزاده ــ بازیگران: جمشید مشایخی، عزت‌اله انتظامی، داود رشیدی، مسعود بهنود، محمد رضا داودنژاد ــ تهیه کننده: تعاونی تهیه و پخش.

پس از انقلاب، چهار تن که دیدگاه هرکدام بخشی از ویژگیهای یک جامعه وابسته است، در یک ویلای بزرگ گرد هم می‌آیند.

آن که جوانتر است و درواقع نمایندهٔ نسل کج‌رفتار پروردهٔ سه‌تن دیگر است، سرانجام راه رستگاری را می‌یابد و از مهلکه‌ای خونین که آنها ساخته‌اند جان بدر می‌برد.



نمائی از فیلم "خانهٔ عنکبوت" ساختهٔ علیرضا داودنژاد

فیلم ۱۵ میلیون تومانی

■ مقدمات تهیه یک فیلم پرخرج سینمای ایران با هزینه‌ای که حدود ۱۵ میلیون تومان برآورد شده در حال انجام است. این فیلم "داود نبی" نام دارد و شرح زندگی داود پیامبر است. فیلم را "فرشید فلک بازی" کارگردانی می‌کند و برای اولین‌بار در سینمای ایران، سه فیلمبردار و سه‌تهیه کننده دارد.

ساموئل خاچیکیان کارگردان معروف و قدیمی سینمای ایران نیز قرار است بعنوان مشاور در صحنه‌های جنگی فیلم حضور داشته باشد. فیلمنامه "داود نبی" را حمید لیقوانی نوشته و بازیگران معروف‌تئاتر وسینما از جمله: عزت‌الله انتظامی، جمشید مشایخی، اکبر زنجانپور، جعفر والی، فرامرز قریبیان، آهو خردمند، محمدرضا داود نژاد و جلال پیشوائیان نقش‌های اصلی را ایفاء می‌کنند. فیلم دارای صحنه‌های جنگی و از جمله جنگ حضرت داود باجالوت است. صحنه‌های فیلم در سه نقطه از ایران، منطقه بین کارخانه قند نیشابور و کویر، سدمنجیل، و کاشان فیلمبرداری خواهد شد.

این دومین فیلمی است که فرشید فلک‌نازی کارگردانی می‌کند. اولین فیلم او "عفریت"، آماده نمایش است.



نمائی از فیلم "پایگاه جهنمی" ساختهٔ اکبر صادقی

پایگاه جهنمی آماده نمایش

فیلم "پایگاه جهنمی" ساخته اکبر صادقی آماده نمایش شد. در این فیلم که احتمالا" در بهمن‌ماه به نمایش عمومی گذاشته خواهد شد، فرامرز قریبیان، حسین ملاقاسمی، کاظم افرندنیا، علی محزون، جمشید آریا و ذکریا هاشمی نقش‌های اصلی را بعهده گرفته‌اند.

حوادث این فیلم در رابطه با یک ناوچه دریائی است و تماما" در روی آب اتفاق می‌افتد. "پایگاه جهنمی" را فریدون قوانلو فیلمبرداری کرده است.

هفته فیلم کره در تهران

از ۱۵ تا ۲۲ شهریورماه ۶۲، بمناسبت سی‌وپنجمین سالگرد تشکیل جمهوری دموکراتیک خلق کره، هفته فیلم این‌کشور در کانون فیلم تهران برپا شد. این هفته فیلم را اداره‌کل تحقیقات وروابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی با همکاری سفارت‌کره شمالی برگزار کرد. در مراسم آغاز این هفته، آقای جاگیوایل سفیر آن‌کشور در تهران و آقای حسین وخشوری سرپرست اداره کل‌تحقیقات و روابط سینمائی، پیرامون روابط فرهنگی دوکشور سخنرانی کردند.

در هفته فیلم کره، این فیلمها به نمایش درآمد:

ــ گوشت و خون (قسمت اول): نمایش رنج و بدبختی ناشی از تجزیه کره بوسیله امپریالیسم آمریکا از طریق بازگوئی سالهای جدائی یک خانواده کره‌ای ــ این فیلم با نام "سالهای جدائی" در سینماهای تهران نیز به نمایش درآمده است.

گوشت و خون (قسمت دوم): فعالیت یک لکوموتیوران در میان دشمنان و شکست دادن برنامه‌های حمل ونقل اشغالگران آمریکا در کره. این فیلم با نام "روی ریل" از تلویزیون نمایش داده شده است.

گل سیاه: بعد از پیروزی مردم کره درجنگ علیه آمریکا، ماموران امنیتی با همکاری مردم، جاســوسان امپریالیسم را بدام می‌اندازند.

سرباز زن: مردم یکی از شهرهای کره در زمان اشغال شهر توسط آمریکائیها، علیه تجاوزکاران مبارزه می‌کنند و پیروز می‌شوند.

ستاره‌های درخشان: در زمان جنگ آزادی‌بخش کره علیه‌آمریکا، سربازان کره، توطئه‌های دشمن را با شکست مواجه می‌کنند.

بال نیرومند: یک خلبان کره‌ای ناچار می‌شود در پشت جبهه دشمن فرود آید. او دستگیر و شکنجه می‌شود اما به مبارزه ادامه می‌دهد.

چشم تنگ دنیادار

"دکتر نورالدین زرین کلک"، یکی از معدود استادان نقاشی متحرک در ایران، اخیرا" فیلمی برای بخش سینمائی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته است. این فیلم "چشم تنگ دنیادار" نام دارد و تفسیری تصویری از شعر معروف سعدی "گفت چشم تنگ دنیا دار را ــ یا قناعت پرکند یا خاک گور" است. فیلم، همچنان که از نامش و شعری که براساس آن ساخته شده پیداست، تصویری طنزآمیز از حرص ویرانی‌آفرین انسانهاست. فیلم به‌طریقه‌رنگی و ۳۵ میلیمتری در ۶ پرده ساخته شده و زمان آن، بیست دقیقه است.

سناتور

کارگردان: مهدی صباغزاده ــ فیلمنامه: فریدون‌جیرانی ــ فیلمبردار: فرج حیدری ــ تهیه‌کننده: محمد هاشم سبوکی ــ بازیگران: سعیدراد، بیژن امکانیان، علی محزون، سعید نیوندی.

فیلم، به ریشه‌یابی یکی از مصائب اجتماعی در دوران رژیم گذشته می‌پردازد.

سیاه راه

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: کوپال مشکوة براساس نمایشنامه "شب بیست ویکم" نوشته محمد استاد محمد ــ فیلمبردار علی باقری ــ بازیگران: عنایت بخشی، آهو خردمند، سرور رجائی، رضا ژیان، جلیل فرجاد، کاظم بلوچی و گوهر گلکار.

"سیاه راه" دربارهٔ بلای اعتیاد به‌مواد مخدر و مصائبی است که یک خانواده با آن درگیرند.



عنایت بخشی در نمائی از "سیاه راه"

فعالیتهای فرهنگی جهاد سازندگی در زمینهٔ نمایش و تولید فیلم در روستاها

بسم‌الله الرحمن الرحیم



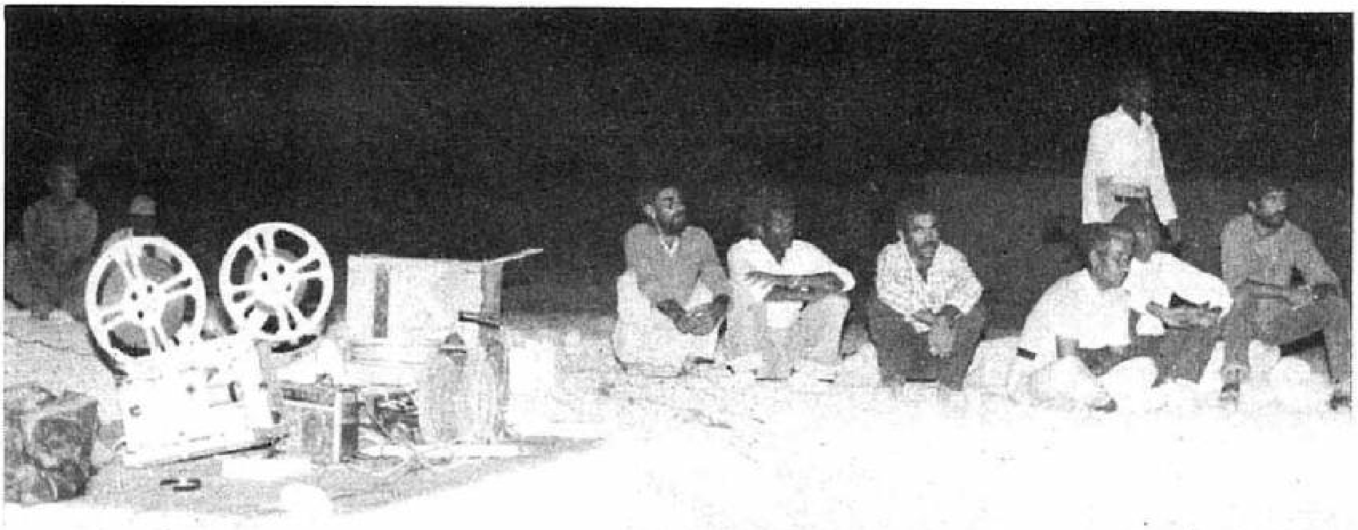
سینما در روستا

■"جهاد سازندگی" هرچند بیشتر به‌عنوان نهادی که در زمینه عمران و آبادانی روستاها و خدمات پشت جبههٔ جنگ تحمیلی فعالیت می‌کند شناخته شده است، اما عملکرد آن به‌این موارد محدود نمی‌شود. بخش قابل توجهی از فعالیتهای جهاد سازندگی در زمینه‌های فرهنگی‌ست، و به‌ویژه آنجا که جهاد تا دورافتاده‌ترین روستاهای کشور راه یافته است، این امکان را دارد که روستائیان محروم را تحت پوشش خود درآورد.

یکی از عمده فعالیتهای فرهنگی جهاد سازندگی، نمایش فیلم در روستاهاست که بخشی از این فیلمها از مراکز مختلف تهیه می‌شود و بخشی دیگر بنا بر ضرورتهای برشمرده در زیر، توسط فیلمسازان جهاد ساخته می‌شود. به‌سبب گستردگی فعالیتهای سینمائی جهاد سازندگی، درصدد تهیه گزارشی از این فعالیتها برآمدیم و آنچه می‌خوانید، سخنان آقای "متدین" مسئول فیلم در کمیتهٔ فرهنگی جهاد سازندگی پیرامون تجربه‌های جهاد در تولید و نمایش فیلم در روستا، واکنش روستائیان، نتایج بدست آمده و فعالیتهای کنونی است.

■ضرورت نمایش فیلم برای روستائیان پس از انقلاب اسلامی بشدت حس می‌شد، زیرا روستائیان کشور ازجریان انقلاب محروم بوده‌اند. بنابراین کمیته فرهنگی جهاد سازندگی تصمیم گرفت که با نمایش فیلم در روستاهای ایران رویدادهای انقلاب را برای آنها بازگو کند. بایستی برای آنها نشان داده می‌شد که در شهرهای ایران چه اتفاقی افتاده است و انقلاب چه حرکتی را به‌وجود آورده است. پیام شهدای ۱۷ شهریور و سایر شهیدان انقلاب نیز به‌آنان انتقال یابد، و چون انجام سخنرانی‌ها به‌تنهایی برای دستیابی به‌این هدف کافی نبود، "الزاما" یکسری نمایش فیلم در روستاها آغاز شد. که پس از نمایش چند برنامه اسلاید و نمایش فیلم نتیجهٔ رضایتبخشی در کار پدیدار شد. با گسترش این کار و مردمی سدن هنر فیلم، ضرورت گسترش آن در میان اقشار محروم اجتماع به‌خوبی درک شد. این نکته مسلم بود که فیلم و





نمایش و جنبهٔ تبلیغاتی مؤثر آن می‌تواند یک هنر مردمی را بارور سازد و حرفها را خیلی راحت بیان کند. جهاد سازندگی پس از پی‌بردن به ضرورت کار مصمم بود که باید فیلم را به‌روستا برد و به‌آنان نشان داد و در پی‌آمد آن اتفاقات متفاوتی در تکمیل کردن تجارب جهادگران مؤثر افتاد.

تجربه‌های نمایش فیلم در روستا

برخی از روستائیان به‌هنگام نخستین‌نمایش فیلم وحشت‌می‌کردند، زیرا تا آن زمان فیلمی ندیده بودند و حتی در روستایشان ماشینی ندیده بودند، به‌طوری که وقتی ماشین جهاد و وسایل نمایش فیلم را به روستا می‌برد، در جلوی آن علوفه و جو و سایر غلات می‌ریختند و به‌خیال اینکه ماشین حیوانی است که اینهمه راه آمده و خسته شده و بایستی استراحت کند وچیزی بخورد. کار با چنین روستاهائی هم بود، بنابراین برای دست زدن به‌یک چنین کار بزرگی با هدف رساندن پیام انقلاب اسلامی به روستاهای سراسر کشور، راه دراز و کوشش بیشتری می‌طلبید.

می‌شد از راه‌های ساده‌تری آغاز کرد، مثلا" برای روستائیان صحبت کرد اما این امکان بود که آنها پای سخنرانی جمع نشوند و یا حتی اصلا" جمعیتی گرد نیاید، اما فیلم می‌توانست هر پیامی را انتقال دهد، بطوری که از جانب روستائیان بهتر جذب و جلب شود. تصور اینکه کاربرد هنرهای نمایشی فقط برای استفاده قشرهای خاص و عمدتا" شهری است، بسیار غلط است. سینما جنبهٔ عمومی دارد و به‌گروه خاصی محدود نمی‌شود. جهاد سازندگی با چنین اعتقادی فعالیت خود را در زمینه نمایش فیلم در روستاها آغاز کرد. پس از نمایش بعضی فیلم‌ها در روستاها مشاهده می‌شود که ارسال هدایا به جبهه‌های جنگ افزایش می‌یابد و روستائیان گاو و گوسفندهایشان را بیدریغ هدیه می‌کنند و جوانانشان راهی بسیج می‌شوند و اینها همه از اثرات عمده نمایش توفیق‌آمیز فیلم است. ذکر این نکته ضروری است که خدای ناکرده امکان خطر هم از همین‌جا آغاز می‌شود. چه‌بسا نمایش فیلم‌هائی برای روستائیان مسیر حرکت آنها را عوض می‌کند و به‌انحراف می‌کشاند. روستائیان دارای طبعی لطیف و تاثیر پذیر، اما علائقی مستحکم و مخصوص خودشان را دارند و با شهری‌ها بکلی متفاوت هستند. برای چنین کسانی هر فیلمی را نمی‌توان نشان داد. از این‌رو، در ابتدا جهاد سازندگی در رابطه با تولید و نمایش فیلم دچار مشکلاتی بود، زیرا پس از انقلاب فیلم‌های مناسبی که قابلیت پخش در روستاها را داشته باشد به‌اندازهٔ کافی در دسترس نبود. این موضوع، ما را با مشکلات دیگری دست به‌گریبان می‌کرد، چون وقتی فیلمی در روستائی نشان داده شود، عموم روستائیان از پیر و جوان، کوچک و بزرگ، زن و مرد در آن شرکت می‌کنند و از آنجا که محل مناسبی برای نمایش در روستا وجود ندارد، از مساجد و مدارس استفاده می‌شود. بنابراین قداست مکان‌های نمایش بایستی در نظر گرفته شود و از نمایش هر فیلمی در روستا خودداری شود. برای نمونه یک‌بار فیلمی خارجی را از تلویزیون ضبط کردند و در مسجد روستائی نشان دادند اما هنوز چند دقیقه از نمایش فیلم نگذشته بود که متولی مسجد برقها را خاموش کرد و گفت "تلویزیون را روی منبر حضرت رسول (ص) گذاشته‌اید و فیلم خارجی نشان می‌دهید؟ زود بلند شوید و از اینجا بروید. اینجا جای نمایش این نوع فیلم‌ها نیست." بدین خاطر ارزش‌هائی وجود دارند که بایستی به‌آن توجه کنیم تا با دید بهتری برای انتخاب فیلم در روستا اقدام کنیم و این چیزی است که جهاد اهمیت خاصی برای آن قائل است. گاهی فیلمی به روستا فرستاده می‌شود که از نظر مسئولین خوب و آموزنده است اما بنا بر گزارشهائی که از روستا برمی‌گردد ما را متوجه آن می‌سازد که نتیجه

> پس از نمایش بعضی فیلم‌ها در روستاها مشاهده می‌شود که ارسال هدایا به جبهه‌های جنگ افزایش می‌یابد و روستائیان گاو و گوسفندهایشان را بیدریغ هدیه می‌کنند و جوانانشان راهی بسیج می‌شوند.

درست برعکس از آب درآمده و روستائیان‌متوجه هدف فیلم‌نشده‌اند. زیرا با توجه به مشکلات و درگیری‌ها و مسائلی که خاص خودشان است و این مسائل حتی با دیدگاههای ارزشمند و مفید شهری متفاوت است. بنابراین فیلم مورد استقبال قرار نمی‌گیرد.

> برخی از روستائیان بـه هنگام نخستین نمایش فیلم وحشت می‌کردنـد، زیرا تاآن زمان فیلمی ندیده بودند وحتی در روستایشان ماشینی ندیده بودند.

* دلایل گرایش به‌تولیدفیلم

ممکن است حتی فیلمی خارجی مورد بازبینی قرار بگیرد و پذیرفته شود اما در هرصورت نمایش چنین فیلمی نیز ممکن است صحیح نباشد زیرا کار را سهل و ساده می‌کند و باعث می‌شود روحیه راحت طلبی در ما گسترش یابد و از تولید فیلم غافل شویم.

این تجربه‌ها ضرورت تولید فیلم در جهاد را ایجاب کرد. دریافتیم که جهاد بایستی دست به‌تولید فیلم بزند و از حالت تکثیر کننده نوار و فیلم‌های موجود و ارسال کننده آن به روستاها درآید. اما روشن است که در این رابطه مشکلات خاصی وجود دارد. چنین حرکت عظیمی احتیاج به‌نیرو‌های مؤمن و متعهدی که فیلم‌سازی نیز بدانند و با توجه به‌این که بچه‌های مسلمان و مکتبی پیش از انقلاب به‌خاطر فسادی که در این حرفه وجود داشته است عمدتا" از این فعالیت دوری می‌جستند، تعلیم و تربیت این نیروها و آموزش و اعزام آن به‌روستاها احتیاج به‌زمان دارد.

برای دستیابی به‌این هدف تصمیم گرفته شد که گروه متشکلی در دفتر مرکزی جهاد سازندگی بوجود آید تا دست به‌ساختن فیلم‌های مناسبی بزنند. به‌این منظور، جهاد سازندگی غیرمتمرکز عمل کرد و از جهادهای استان‌های سراسر کشور دعوت به‌عمل آمد که نیروهای علاقمند مؤمن و متعهد خود را به‌مرکز گسیل دارند تا پس از گذراندن دوره‌های آموزشی لازم به‌روستاها بروند و فیلم بسازند. و پس از آن فیلمسازی را به‌سایر علاقمندان نیز در سطح گسترده‌تری آموزش دهند. این نیروها عمدتا" از میان کسانی انتخاب شد که قبلا" درروستاها اقدام به‌نمایش فیلم می‌کردند.

چنین حرکتی عمدتا" با فعالیت‌های وزارت ارشاد اسلامی و سایر مؤسسات فیلمسازی و سازمان تبلیغات اسلامی متفاوت است. زیرا فیلم‌هائی را که می‌سازند هرچند اصولی‌وصحیح باشد به‌علت تفاوت فرهنگی روستا و شهر، در روستا مورد توجه قرار نگیرد و مشکلات روستائیان را بازگو نباشد. اما کار جهاد در رابطه مستقیم با روستاهاست و افراد محلی منطقهٔ خودشان را می‌شناسند و فیلمهایی را تولید می‌کنند که در رابطه با خود آنهاست و مسائل خاص خودشان راهم بازگو می‌کند. بنابراین وقتی که هدف عمومیت و گسترش فیلمسازی باشد مشکل دولتی و خصوصی ازبین می‌رود و حرکتی آغاز می‌شود که نیروهای گسترده در سرتاسر کشور تقویت می‌شوند و آموزش می‌بینند.

برای فیلمسازی و آموزش، یکسری امکانات دراختیار بچه‌های جهاد قرار گرفت تا کار کنند و رشد یابند. آنها پس از یک دوره کوتاه مدت چند ماهه در زمینه فیلمسازی ۸ میلی‌متری، با وسائل لازم کارشان را در روستا شروع کردند. اما گسترش کار بحدی زیاد بود که فرصت آموزش به‌افراد دیگر را به‌آنان نمی‌داد برای جبران این کمبود تعدادی دیگر از برادران متعهد فعلا" در ساختمان جهاد مشغول گذراندن دوره آموزشی جدیدی هستند. در وهله اول ساختن فیلم‌های گزارشی شروع شد و این خواسته جهادسازندگی بود تا بدین گونه به‌تولید فیلم دست بزنند. در استانهای مازندران، خراسان، یزد، آذربایجان شرقی، گیلان، خوزستان و اصفهان فیلم‌هائی ساخته شد و یکی از آنها نیز در جشنواره فجر شرکت کرد. این فیلم‌ها دارای نقاط ضعف بسیاری هستند و البته انتظار زیادی نیز مورد توقع نیست، همین‌قدر که علاقه‌های مشخص و زمینه‌ها روشن شود، برای جهاد سازندگی کافی بود.

* فیلمهائی ازفعالیتهای جهاد درجبهه‌ها

جهاد زنجان بیشترین فیلم ۸ میلی‌متری را تهیه کرده است یکی از فیلم‌هانمایانگر کار جهاددر روستاست و نمایش دهنده داستان مردی است که پایش زیر آوار رفته و قادر به درو کردن خرمن خویش نیست در این هنگام افراد جهاد پس از ورود به روستا برای درو کردن گندم‌های روستائیان و منجمله فرد صدمه دیده بسیج می‌شوند. همراه این عده دکتری است که شخص بیمار را با خود به بیمارستان شهر برده و به‌رایگان او را مداوا می‌کند.

فیلم‌های دیگر هم گزارش‌هائی دربارهٔ برنامه‌های عمرانی و کشاورزی و بهداشتی و سایر فعالیت‌های جهاد در استان زنجان است. در جهاد خوزستان چند فیلم در رابطه با جبههٔ جنگ ساخته شدهٔ که فعالیت جهاد در پشت جبهه را تصویر می‌کند.

در جهاد استان یزد یک فیلم داستانی ساخته شده است که بازسازی حملهٔ یک گروه چریکی از رزمندگان اسلام به‌پادگانی عراقی است و بعد از موفقیت و در بازگشت، فرماندهٔ عملیات برای اینکه یکی از اسرای عراقی را از غرق شدن نجات دهد خودش غرق می‌شود و اسیر را از مرگ می‌رهاند. پس از اطلاع به‌خانواده شهید، فیلم طوری به‌انتها می‌رسد که فرزند شهید راه پدر را درپیش می‌گیرد.

جهاد استان گرگان در رابطه با فعالیتهای‌جهاد، داستان‌پسری روستائی را بازگو می‌کند که پس از بازگشت از سربازی چکمه‌ای بلند از شهر می‌خرد که بتواند از رودخانه‌ای که نزدیک ده‌شان است عبور کند. پس از رسیدن به‌ده، اولین چیزی که توجه‌اش را جلب می‌کند، پلی است که بر روی رودخانه ساخته شده. خاطره‌ای در ذهن او زنده می‌شود و یکی از دوستانش را به‌یاد می‌آورد که قبلا" در رودخانه غرق شده است. این فیلم با استفاده از داستانی عاطفی، فعالیت

جهاد سازندگی را در رابطه با ساختن پل بیان می‌کند .

جهاد سازندگی استان خراسان نیز در تهیه و نمایش فیلم در روستاها فعالیت می‌کند .

* فیلم‌های به نمایش درآمده

در برنامه‌های سابق نمایش فیلم جهاد ، از فیلم‌های زیر استفاده شده :

من آنم که ، سازدهنی ، استقلال ، هیچ ، نبرد الجزیره ، دار ، تله ، و راه خدا . اما اکنون ممکن است بعضی از این فیلم‌ها مورد تاءیید نباشد .

فیلم‌های تکثیر شده که هنوز در برنامه‌های نمایشی مورد استفاده قرار می‌گیرد عبارت از :

مزرعه فلسطینی ، حدیث درد ، تنگسیر ، خونبارش ، راه پیروزی ، تلاش ، پیام شاهد ، فتح خون ، سفرسنگ ، نماز خون ، گمگشتگان دیار فراموشی ، هفت قصه از سیستان و بلوچستان ، حقیقت ۱ و ۲ ، سقای تشنه لب ، کتاب استاد ، و چشم تنگ دنیادار .

* ابزار مورد استفاده

برای نمایش در روستا از سیستم پرژکتور اسلاید ، پرژکتور ۱۶ میلی‌متری و ویدئو ، و فیلم ۸ صرفا" برای فیلمبرداری از جبهه و کارهای آرشیو و خبر استفاده می‌شود .

ویدئو صرفا" برای جنبه‌های آموزشی در زمینه درسهای ایدئولوژی ، کشاورزی ، بهداشتی ، عمرانی و فرهنگی به‌کار می‌رود .

برای بردن وسائل به‌بعضی از روستاها که جاده‌ای وجود ندارد ، جهادگران پرژکتور نمایش و حلقه‌های فیلم و ژنراتور برق را سوار بر الاغ می‌کنند و از کوه گذشته به روستا برای نمایش می‌رساندند .

اکثر اوقات ، همراه نمایش فیلم برنامه‌های سخنرانی نیز انجام می ـ شود که بیانگر گزارش کارهای جهاد و ذکر توضیحاتی در رابطه با فیلم مورد نمایش است .

* انتخاب فیلم‌ها

تمامی فیلم‌ها چه آنهائی که در جهادهای استان ساخته می‌شود و چه آنهایی که از ارگانهای متفاوت به کمیته فرهنگی جهاد می‌آید ، پس از بازبینی و تاءیید دستور تکثیر و نمایش آن توسط سرپرست کمیته فرهنگی جهاد صادر می‌شود .

از جمله برنامه‌های آموزشی که نمایش داده می‌شود تدریس قرآن است که به‌طریق ویدئو انجام می‌شود . از درسهای آقای قرائتی نیز در این زمینه استفاده می‌شود . نکته‌ای که بسیار مهم است ، زبانهای افراد محلی مناطق مختلف است . مثلا" بایستی در آذربایجان فیلم‌ها به‌زبان ترکی و در خوزستان به‌زبان عربی تهیه و پخش شود .

نکته جالب توجهی که در تجارب جهاد بدست آمده نشانگر این است که گاهی اوقات فیلمهای دوساعته بدلیل طولانی بودن مورد استقبال قرار نمی‌گیرد و معمولا" بچه‌ها هستند که تا به‌آخر پای تماشای چنین فیلمهائی می‌نشینند . بزرگترها که خسته از کار روزانه بازگشته‌اند ، علاقمندند که زودتر فیلمی را ببینند و بروند . نکته دیگر اینکه فیلمها بایستی بسیار ساده و حتی‌الامکان از گفتار کمتری برخوردار باشد زیرا معمولا" گفتار فیلم به‌زبان شهری تهیه شده که به‌مذاق روستائیان خوش نمی‌آید . بایستی در فیلمها عواملی باشد که مورد علاقه روستائیان باشد . نظیر مرغ ، خروس و گوسفند و سایر عناصر موجود در روستا . فیلمهای عاطفی در رابطه با جنگ عموما" کارهای موفقی هستند برای نمونه اتفاقی بوده است که در یکی از روستا ـ ها پیش آمده به‌هنگام نمایش یکی از این فیلم‌ها مادر یک شهید غش کرده و برنامه نمایش موقتا" تعطیل شده است .

ارتباط دفتر مرکزی جهاد با استانها از طریق رابط های فرهنگی انجام می‌پذیرد و این رابطین فرهنگی نیازهای استانها را از هرقبیل به دفتر مرکزی جهاد منتقل می‌کنند . تعداد زیادی از شهدای انقلاب اسلامی از روستاهای ایران بوده‌اند و جهاد سازندگی امیدوار است پاسدار خون این شهیدان باشد و بتواند در رساندن پیام انقلاب به روستاها و شهرهای ایران موفق باشد .

والسلام





سینمای ۸۰

همچنانکه در "گزارش‌کار" شماره‌ٔ گذشته نوشتیم، انعکاس خبرهای سینمای دنیا را در حد مقدوراتمان، یکی از وظایف یک نشریهٔ سینمایی می‌دانیم. اما بی‌تردید، ارزشهای فرهنگی و اجتماعی پس از انقلاب، قرابتی با جنبه‌های سطحی و مبتذل سینمای دنیا نباید داشته باشد. بنابراین، ما نیز با آگاهی بر این واقعیت می‌کوشیم از این جنبه‌ها پرهیز کنیم. ولی در انعکاس فعالیتهای جدی سینمائی نباید تردید کرد. بدیهی‌ست که به‌ندرت می‌توان حرفی از یک فیلمساز خارجی شنید، یا فیلمی از او سراغ گرفت که درونمایه‌اش با ارزشهای یاد شده کاملا" منطبق باشد. و حتی ممکن است مغایر یا در تضاد با آن باشد، اما هرچه هست، باید از آن آگاه شد تا بتوان موضع آگاهانه‌ای در قبال آنها داشت.

برای‌پاسخ گفتن به‌برخی پرسش‌ها درباره معرفی فیلمهای خارجی ساخته شده در چند سال اخیر، باید بر این موضوع تاکید کنیم که معرفی این فیلمها براساس یک انتخاب ارزشی، صورت نمی — گیرد. بنابراین انتخاب فیلمها برای معرفی در این صفحات، به‌معنی رد یا تاًیید ارزش آنها نیست. برخی می‌پرسند از آنجا که بسیاری از این فیلمها در ایران به‌نمایش درنمی‌آید، انگیزه معرفی آنها چیست. در پاسخ باید یادآور شد که آگاهی از ساخته شدن فیلمها، ارتباطی با به‌نمایش درآمدن یا نیامدن آنها ندارد. به ویژه که بسیاری از علاقمندان پیگیر سینما، فعالیتهای فیلمسازان دنیا را دنبال می‌کنند و این صفحات، دست کم به‌عنوان یک منبع می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. ■

مردی با عدسی مرگبار

کارگردان: ریچاردبروکس
نویسنده فیلمنامه: ریچارد بروکس، براساس داستان "فرشتگان بهتر" نوشته‌چارلز مک‌کوی، مدیرفیلمبرداری: فردجی‌کوئنکمپ، تدوین: جورج‌گرنویل موسیقی متن: آرتی‌کین، بازیگران: شون‌کانری، کاترین راس، جان‌ساکسون، هاردی کروگر، محصول ۱۹۸۲، ۱۱۸ دقیقه.

در مراسم جشن یک کمپانی نفت در شمال آفریقا، در حضور سلطان آن‌کشور، یک عکاس زن بقتل می‌رسد. مسئولین دولت آمریکا به او تهمت می‌زنند که جاسوس بوده است. گروهی مبارز که خواستار برقراری حکومت اسلامی هستند، سلطان را دعوت به همکاری می‌کنند اما طبق دستور سیا سلطان کشته می‌شود. رهبر گروه مبارزان تهدید می‌کند که شهرهای تل‌آویو و اورشلیم رابمباران خواهد کرد، مگر آن‌که رئیس جمهور استعفا دهد و دریک دادگاه بعنوان قاتل شرکت کند. ولی بمبها کشف و خنثی می‌شود. فیلم، فساد و تباهی در رهبری سیاست آمریکا را نشان می‌دهد و شخصیت رئیس‌جمهور آمریکا در فیلم، یادآور ژنرال دیوانهٔ فیلم "دکتر استرنجلاو" است.

راکی ۳

کارگردان: سیلوستراستالونه
نویسنده فیلمنامه: سیلوستراستالونه. مدیر فیلمبرداری: بیل باتلر، تدوین: دان زیمرمان، مارک‌وارنر، موسیقی متن: بیل کانتی، بازیگران: سیلوستر استالونه، تالیاشایر، برت یـانگ، بورجس مردیت، محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۹۹ دقیقه.

راکی قبل از بازنشستگی حاضر میشود برای کسب مقام اول درآخرین مسابقه قهرمانی بوکس شرکت کند. این عمل با تشویق میکی که در گذشته از او شکست خورده است انجام میشود.

مربی وی در حادثه‌ای می‌میرد و میکی مربی‌گری او را بعهده می‌گیرد. همسرش نیز او را به این‌کار تشویق می‌کند. سرانجام پس از تمرینهای طاقت‌فرسا در مسابقه شرکت می‌کند و پیروز می‌شود. راکی ۳ بدنبال موفقیتهائی که راکی و راکی ۲ برای استالونه به‌ارمغان آوردند ساخته شده است. اولین راکی را "جان جی آویلدسن" ساخته بودو راکی ۲ را نیز استالونه کارگردانی کرده است.

فیلمهائی مانند راکی و دنباله‌های آن، کوششی برای اعتماد به‌نفس دادن به جامعه آمریکائی پس از شکستهائی همچون واترگیت و ویتنام است.

آنی

کارگردان: جان هیوستن
نویسنده فیلمنامه: کارول سوبیسکی، مدیر فیلمبرداری: ریچارمور، تدوین: مایکل ا. استیونسن، موسیقی متن: چارلز استروس، بازیگران: آیلیـــن کوئین، آلبرت فینی، کارول برونت، محصول ۱۹۸۱، ۱۲۸ دقیقه.

در سالهای افسردگی در نیویورک، دختر کوچکی بدنبال والدین گمشده‌اش می‌گردد. او طی ماجراهائی در یک خانواده ثروتمند بعنوان فرزند خوانده پذیرفته می‌شود. فیلم مانند نوعی موزیکال کهنه و قدیمی است. کاری است شبیه به الیور اثر چارلز دیکنز و هنرپیشه خردسال فیلم که نقش آنی را بازی می‌کند تماشاگر را بیاد شرلی تمپل می‌اندازد.

پنج روز یک تابستان

کارگردان : فردزینه‌مان
نویسنده فیلمنامه : مایکل آستین براساس داستان کوتاه "میدن، میدن" نوشته کی‌بویل ، مدیر فیلمبرداری : جوزپه روتونو ، تدوین : استوارت بیرد ، موسیقی متن : المر برنشتایـــن ، بازیگران : شون‌کانری ، بتسی‌برانتلی ، لامبرت ویلسون ، آنامیسی ، محصول ۱۹۸۲ ، ۱۰۸ دقیقه .

فیلم ماجرای صعود به کوهستان میدن توسط داگلاس، خواهرزاده‌اش و دوست وی است . در طول صعود ، براثر توفان، دوست جوان کشته می‌شود و داگلاس بهمراه خواهرزاده‌اش که غمگین و متاثر است و حاضر نیست به‌خانه برگردد ، سوئیس را ترک می‌کند . فیلم بعقیده منتقدین بسیار کند و خسته‌کننده ، و سطحی و احمقانه است .



پنج روز یک تابستان

«کنان» وحشی

کارگردان : جان میلیوس
نویسندگان فیلمنامه : جان میلیوس، الیور استون ، مدیر فیلمبرداری : دوک کالاهان ، تدوین : سی تیموتی اومیرا ، موسیقی متن : بازیل پولدوریوس، بازیگران : آرنولد شوارزنگر ، ماکس فون‌سیدو ، جیمزارل جونز ، ساندال برگمن ، محصول ۱۹۸۱ ، ۱۲۹ دقیقه .

داستانی در زمینه افسانه‌های کهن و بیادگار گذاشتن یک راز از طرف پدر برای پسر و حفظ آن و تلاش برای پی‌گیری و تداوم آن بوسیله پسر ، ماجرای گلادیاتوری ، خدایان قدرت و شیاطین و نبرد نیکی و بدی .

فیلمی که در آلمان سالهای سی می‌توانست موفقیت بسیاری کسب کند . صحنه آغازین فیلم تماشاگر را بیاد شیر و باد می‌اندازد و به تعبیری میتوان گفت نسخه‌ای از فیلم "زندگی و دوران قاضی روی‌بین" جان هیوستون است .

ازدواج درست

کارگردان : اریک‌رومر
نویسنده فیلمنامه : اریک رومر ، مدیر فیلمبرداری : برنارد لوتیک ، تدوین : سیسیل دوسوگیس، لیزاهردیا ، موسیقی متن : رونان گیر ، سیمون دواینوسنتز ، بازیگران : بئاتریس روماند ، آندره دوسولیه ، فئودورآتکین ، محصول ۱۹۸۱ فرانسه ، ۹۷ دقیقه .

ماجرای یک دانشجوی رشته تاریخ هنر که در یک عتیقه فروشی کار می‌کند . وی از زندگی خود راضی نیست و قربانی شرایط اجتماعی شده است . تحصیلات او را به جائـــی نمی‌رساند . شخص بسیار با استعدادی است اما جائی برای بروز آن پیدا نمی‌کند . مصمم به ازدواج است اما کسی را پیدا نمی‌کند . فیلم "ازدواج درست" با توانائی ، آن چیزی را که تماشاچی نمی‌خواهد ، به او نشان میدهد و می‌قبولاند .

روباه آتشین

کارگران : کلینت‌ایستوود
نویسندگان فیلمنامه : الکس لیسکر ، وندل دلمن ، براساس داستانی از : کریگ توماس، مدیر فیلمبـــرداری : بروس روتیس، تدوین : فریس وبستر ، ران اسپانگ، موسیقی متن : موریس ژار ، بازیگران : کلینت‌ایستوود ، فردی جونز ، دیوید هافمن ، محصول ۱۹۸۲ ، ۱۳۶ دقیقه .

جاسوسان غربی پس از کشف خبری در مورد یک هواپیمای شوروی درصدد دزدیدن آن برمی‌آیند و برای اینکار خلبانی که مدتها در ویتنام در زندان جنگی بسربرده است مامور می‌شود که بعنوان تاجر وارد مسکو شود . پس از طی ماجراهائی که وی با آن درگیر می‌شود و سعی می‌کند خود را در مقابـــل "کا.گ.ب." قاچاقچی مواد مخدر جا بزنـــد ، سرانجام بعنوان یک کارگر به منطقه‌ای که هواپیمای روباه آتشین قرار دارد می‌رود و چون امکان دزدیدن آن را نمی‌یابد هواپیما را از بین می‌برد . روباه آتشین با نگاه به فیلم "جاسوسی که ازسردسیرآمد" ، از نمونه فیلمهای جنگ سرد محسوب می‌شود و صحنه‌های رجعت به گذشته آن یادآور "شکارچی گوزن" است . تبلیغاتی که پیرامون جنگ سرد بین آمریکا و شوروی در آمریکا وجود دارد ، زمینه‌ٔ مناسبی برای فروش فوق‌العاده‌ٔ فیلم شده است .



روباه آتشین

هامت

کارگردان : ویم‌وندرس
نویسندگان فیلمنامه : راس توماس، دنیس ئو . فلاهرتی ، براساس‌داستانی از جوگورس، مدیر فیلمبرداری : فیلیپ لاتروپ ، جوزف بایروک ، تدویـــن :

باری مالکین، مارک لاب، رابرت کیولاوت، رندی رابرتز، موسیقی متن: جان‌باری، بازیگران: فردریک فارست، پیتربویل، ساموئل فولر، محصول ۱۹۸۲، ۹۷ دقیقه.

فیلمی براساس زندگی ساموئل داشیل هامت نویسنده و فیلمنامه نویس معروف آمریکائی دوران تبهکاری دهه‌سی. فیلم توسط فیلمساز معروف آلمانی. دیم وندرس — و تهیه‌کنندگی فرانسیس فورد کاپولا ساخته شده‌است. آغاز تهیه فیلم برمی‌گردد به سال ۱۹۷۵ که کمپانی زوتروپ پیشنهاد کارگردانی فیلم را به نیکلاس روگ داد. در سال ۱۹۷۷ نیکلاس روگ از ادامه کار منصرف شد و نوشتن سناریو به فرانسواتروفو پیشنهاد شد تا با بازیگری رابرت دونیرو فیلم آغاز شود. فرانسواتروفو کار را نپذیرفت و کارگردانی فیلم بعهده ویم‌وندرس گذاشته شده. کار روی سناریوی فیلم از سال ۱۹۷۸ و فیلمبرداری در سال ۱۹۸۰ آغاز شد.



هامت

انتخاب سوفی

کارگردان: آلن جی پاکولا
نویسنده فیلمنامه: آلن جی پاکودا براساس داستانی از ویلیام ستایرون، مدیر فیلمبرداری: نستور آلمندروس، تدوین: ایوان لوتمن، موسیقی متن: ماروین هاملیش، بازیگران: مریل استریپ، کوین کلاین، پیتر مک نیکول، محصول ۱۹۸۲، ۱۵۸ دقیقه.

در سال ۱۹۴۷ در بروکلین، سوفی یک قربانی لهستانی کاتولیک، بازمانده زندانهای جنگ جهانی دوم تعریف می‌کند که چگونه بخاطر قاچاق مقداری نان برای مادر بیمارش به بازداشتگاه آشوتیس منتقل می‌شود. پدر وی که پرفسور دانشگاه بوده توسط نازیها کشته می‌شود. وی دارای عقاید ضد یهود بوده و سوفی از این موضوع استفاده کرده و توانسته است از فرمانده بازداشتگاه رودولف هس، این امکان را بگیرد که پسر جوانش را زنده نگه دارد. سوفی که تصمیم دارد خاطرات گذشته‌اش را بنویسد، با نویسنده‌ای آشنا می‌شود و پس از بازگوئی آنچه بروی گذشته است، خودکشی می‌کند.

نویسنده! نویسنده!

کارگردان: آرتورهیلر
نویسنده فیلمنامه: ایزریل هوروویتز، مدیر فیلمبرداری: ویکتور جی کمپر، تدوین: ویلیام رینولدز، موسیقی متن: دیوگروسین، بازیگران: آل پاچینو، دایان کانن، تیوزولی‌ولد، باب دیشی، محصول ۱۹۸۲، ۱۰۹ دقیقه.

فیلم دربارهٔ زندگی خانوادگی یک نمایشنامه‌نویس، همسر و پنج فرزندش است. وی درگیر نوشتن یک نمایشنامه و تمرین برای به روی صحنه‌بردن آن است که بدلیل گرفتاریهای خانوادگی، کار روزبروز بدتر می‌شود. پس از چندی نمایشنامه را دوباره‌نویسی می‌کند و بصورت کار موفقی روی صحنه می‌آید. یکی از فصلهای نمایش یادآور زندگی آرتورمیلر و مریلین مونرو است. در مجموع، فیلم در ادامه داستانهای ملودرام خانوادگی امروزه جامعه آمریکائی، نظیر "کریمر علیه کریمر" تهیه شده است.



انتخاب سوفی



نویسنده! نویسنده!

گزارشی از غرفه صدا و سیمای جمهوری اسلامی در نهمین نمایشگاه بین‌المللی تهران

یکی از جالبترین و پربیننده‌ترین غرفه‌های نهمین نمایشگاه بین‌المللی تهران، غرفه صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران بود. در این غرفه گروههای مختلف تلویزیونی نمونه‌هائی از تولیدات خود را روی نوار ویدئو بمعرض نمایش گذاشته بودند. استقبال بیش از حد بازدیدکنندگان مسئولین این غرفه را خوشنود ساخته بود و از این میان با دو غرفه گروه کودک و نوجوان و گریم بیشترین سهم را داشتند. به‌گفته آقای حافظی مسئول هماهنگ‌کننده این غرفه هدف عمده تشکیل این نمایشگاه عرضه تولیدات داخلی شبکه‌های اول و دوم تلویزیون، آشناکردن مردم با مراحل پشت صحنه و تولید فیلم و همچنین دریافت انعکاس مردم بود. گروههای مختلفی که در غرفه شبکهٔ اول شرکت کرده بودند عبارتند از: گروه ایدئولوژی با گروه اقتصادی با گروه اموراجتماعی، گروه کودک و نوجوان با گروه نقاشی متحرک و لباس، گروه فرهنگ وادب و هنر، گروه گریم، گروه جنگ، گروه دانشکده صدا و سیما، و واحدبرون مرزی. آنچه می‌خوانید، گزارشی است از بخشهای مختلف این نمایشگاه و گفتگو با مسئولان آنها.



صداو سیما در نمایشگاه

گروه اقتصادی

در این قسمت نمونه‌هائی از برنامه‌های این گروه که بازگوکنندهٔ مسائل اقتصادی کشور است، برای بازدیدکنندگان پخش می‌شد. از جمله برنامه‌هائی مربوط به گاز، لوازم یدکی، فرش، میوه، تورم، که در برنامهٔ "سیمای اقتصاد ما" پخش شده است. هدف این برنامه، بررسی مشکلات اقتصادی مردم است که از طریق میان پرده‌های طنزآلود هم بیان می‌شود. استقبال بازدیدکنندگان از شخصیت "استاد اقتصادی" این برنامه درخور توجه‌بود. تعدادی‌ازکاریکاتورهای استفاده شده در برنامه سیمای اقتصاد نیز در غرفه به نمایش گذاشته شده بود.

گروه ایدئولوژی

سعی گروه ایدئولوژی در تولید برنامه‌های مختلف تلویزیون معرفی اصول ایدئولوژی اسلامی است و از تولیدات دائمی این گروه برنامه‌های قرائت قرآن و درسهائی از قرآن است که بطور هفتگی به‌نمایش در می‌آیند. تولیدات دیگر این گروه به مناسبت‌های مختلف رویدادهای مذهبی تهیه می‌شود. علاوه براین، تولیدات فیلم این گروه چند فیلم نیمه‌بلند نیز بوده است که عبارتست از روز قدس، میلاد نور، حج کنگره جاوید، و خون مقدس. قسمتهائی از این فیلم‌ها همراه با سرود در طول مدت برگزاری برای بازدیدکنندگان پخش می‌شد. از فیلمهای دردست تهیه این گروه معرفی مساجد وبازسازی شخصیتهای صدراسلام را می‌توان نام برد.



"استاد اقتصادی"

گروه گریم

یکی از جالب‌ترین قسمتهای غرفه سیمای جمهوری اسلامی ایران، قسمت گروه گریم بود که نسبتاً " فضای بیشتری از غرفه را هم بخود اختصاص داده بود وبا استقبال بی‌نظیر مردم مواجه شد.

در گفتگو با آقای ماشاءالله بهرام‌پور، گریمور و افکتور تلویزیون، وی هدف تشکیل این قسمت از غرفه را آشناکردن مردم با مراحل مختلف گریم و افه‌های تصویری و تروکاژها عنوان کرد. در قسمتی از این غرفه بخشی از ماکت صحنه قطع سرباشمشیر بنمایش گذاشته بود. آقای بهرامپور سازنده و مبتکر این طرح توضیح داد که سرمجسمه تا نیم‌تنه در بدن فرو میرود، الکتروپمپهائی در پشت مجسمه تعبیه شده که بوسیله رگهای پلاستیکی به‌گردن‌ربط دارد و بوسیله دستگاه کنترل ازراه دور خون از مخزنی که در پشت ماکت تعبیه شده بطور اتوماتیک از رگهای پلاستیکی بالا میآید و توسط کار مکانیکی که بوسیله ضربه شمشیر به گردن وارد میشود سر از گردن جدا میشود. از کارهای دیگر وی، طرح مجسمه سرفیلم میرزا کوچک‌خان جنگلی است که قرار است به کارگردانی ناصر تقوائی ساخته شود. در قسمت دیگر غرفه، نمونه ماکتهائی که بجای تروکاژهای سینمائی از آن استفاده می‌کنند، از جمله ساختمانی برای تخریب و سایر دکورها که جالبتر از همه ماکت یک قهوه‌خانه بود، به‌نمایش گذاشته شده بود.

گریمورهای مختلف به‌درخواست بازدیدکنندگان آنها را گریم‌میکردند که این‌کار ازدحام فوق‌العاده‌ای را سبب شده بود. در گریم سروصورت از دوجنس فوم رابر ولاتکس (کف پلاستیکی) استفاده می‌شود و برای مو وریش، از موی اسب، ریش بز و مانند آنها که طبق طرح روی یک ماکت به‌نمایش گذاشته شده، ساخته‌میشوند. برای طاس نشان دادن یا بی‌موکردن قسمتی از سر موهای سر به‌هیچوجه تراشیده نمیشود بلکه از یک روکش که روی‌مو کشیده می‌شود، اینکار انجام می‌پذیرد. بگفتهٔ بهرامپور مسئول غرفه گروه گریم، تخصص گریم در ایران همتراز خارج است و با آنکه تهیه

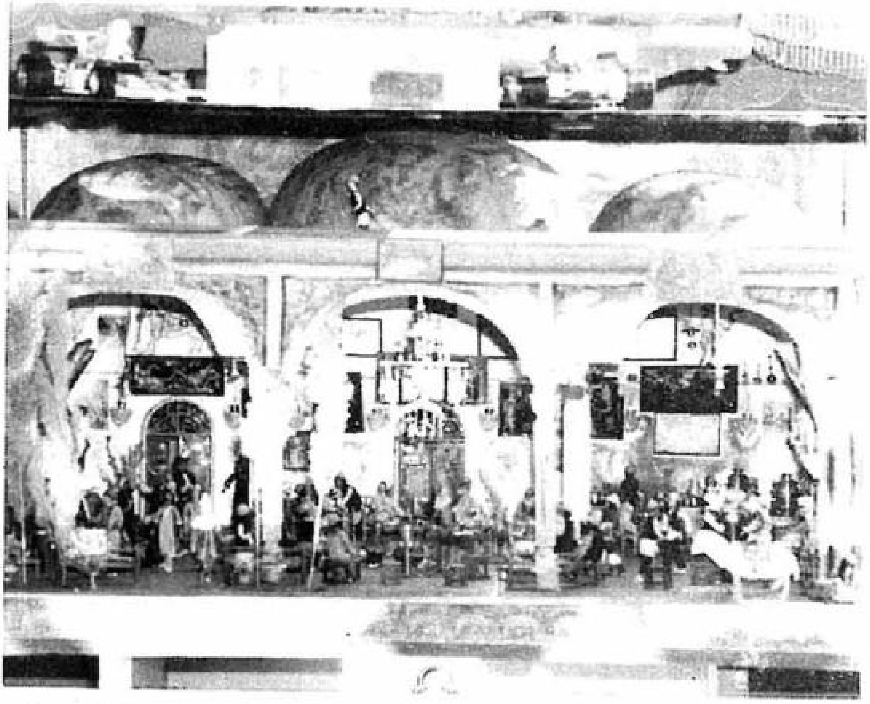
مواد اولیه آن در ایران امکان‌پذیر است، واردکردن آن بیشتر به‌صرفه نزدیک است. قسمت دیگری که در غرفه گریم وجود داشت عکس‌هائی از کار گریمورهای مختلف تلویزیون مانند اسکندری، محتشم، معیری و بهرامپور بود که مورد استقبال فراوان مردم قرار گرفت. بازدیدکنندگان از این بابت که مراحل پشت صحنه و ظرافت کارگریم را از نزدیک مشاهده میکردند، بسیار راضی به‌نظر می‌رسیدند.

گروه کودک و نوجوان

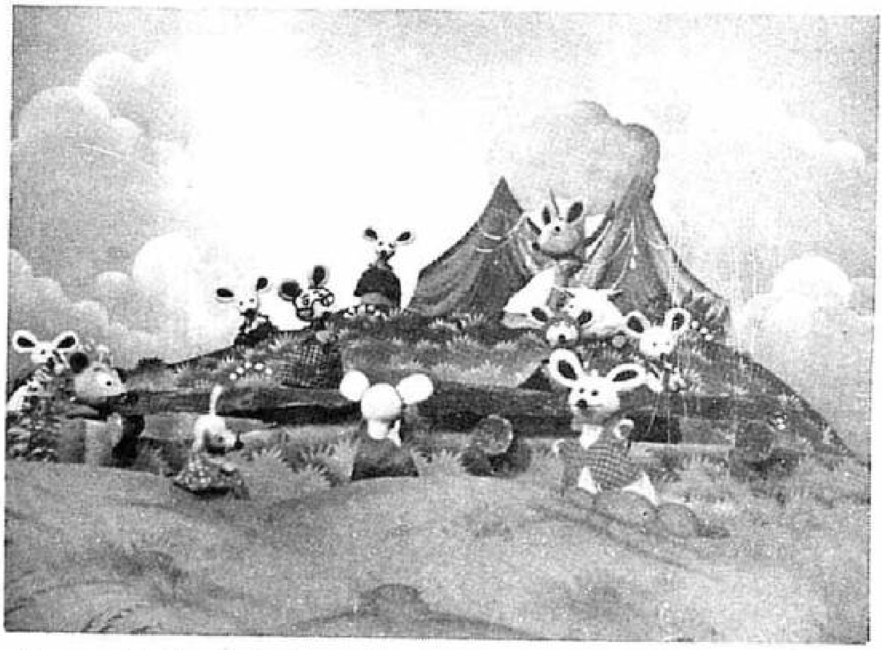
یکی دیگر از پربیننده‌ترین قسمت‌های غرفه شبکه اول، بخش مربوط به گروه کودک و نوجوان بود که بخاطر نمایش قسمتهائی از دکور برنامه‌هائی مانند: محله بروبیا، نخودی، و مدرسه موشها، بازدید کنندگان بزرگ و کوچک را بخود جلب کرده بود. بگفته مسئول این قسمت، هدف از تشکیل غرفه، آشنائی بچه‌ها با طرز تهیه وسائل برنامه کودک و عروسکها و دکورهائی بود که بچه‌ها در تلویزیون می‌بینند. یکی از محبوبترین تولیدات گروه کودک، مدرسه موشهاست که قرار بود سری دوم آن از اول مهرماه در ۲۳ برنامه پخش شود. برنامه‌های خروس سحر، نخودی و محله بروبیا از تولیدات دیگر بود که قسمتهائی از آن در نمایشگاه پخش می‌شد و بسیاری از بازدیدکنندگان، ساعتها به تماشا می‌ایستادند.

نقاشی متحرک و لباس

نقاشی متحرک یا کارتون‌سازی گرچه در ایران طرفداران فراوان دارد اما تولید آن هنوز درحد مطلوبی نیست. اما در همین حد نیز خلاقیت هنرمندان مختلف این گروه در خور تحسین است. تولیدات این گروه، تمام برنامه‌های تلویزیون را دربر می‌گیرد. نمایش قسمتهائی از نقاشی‌های متحرک تلویزیون نیز مورد استقبال فراوان بچه‌ها قرار گرفته بود. در کنار این قسمت از غرفه، نمایشگاهی از لباسهای مختلفی که در برنامه‌های تلویزیون از آن استفاده می‌شود قرار داشت و تمام مراحل تهیه لباس توسط خیاطخانه و برشکار طبق سفارش



ماکت یک قهوه‌خانه، کارگروه دکور



مدرسهٔ موشها برنامه پر طرفدار گروه کودک و نوجوان

تهیه‌کنندگان برنامه‌های مختلف انجام میشد. از تهیه لباسهای عروسکی گرفته تا لباسهای معمولی، سنتی، تاریخی و لباس گوینده‌های اخبار.

گروه اجتماعی

برنامه‌های این گروه اکثر مسائل اجتماعی ــ سیاسی ــ اقتصادی جامعه را دربرمی‌گیرد. فیلمهائی راجع به مسائل خانوادگی که گستردگی زیادی در مرحله تحقیقاتی دارد، ازتولیدات این گروه است. به‌اضافه میان‌پرده‌های طنزآمیزی که مسائل آموزشی و اجتماعی را بازگو می‌کند. در کنار این گروه مرکز تحقیقات اجتماعی و ارزشیابی برنامه وجود دارد که قسمتی از نشریاتش را به معرض تماشای بازدیدکنندگان گذاشته بود. هدف این مرکز، انعکاس نظرهای مردم دربارهٔ برنامه‌های صدا و سیما است که با آمارگیریها و نمونه برداریها در شهرهای مختلف، اطلاعات لازم را در مورد ارزیابی برنامه‌ها

انجام می‌دهند . این مرکز بخاطر اینکه پشتیبانی تولید تلویزیون را بعهده دارد احتیاج به اطلاعات دقیق ودرست دارد . به‌گفته مسئول این قسمت هرچه برخورد مردم صادقانه‌تر باشد در تهیه و تولید برنامه‌ها اثر بیشتر می‌گذارد .

گروه جنگ

این گروه برای آشنائی مردم با جنگ که مسئله اصلی کشور است ، تولیداتی دارد که بعضی از آنها فیلمهای بلند و کوتاه است . همچنین برنامه‌ای تحت عنوان "ایران در جنگ" هر هفته از شبکه اول پخش می‌شود . قسمتهائی از فیلمهای تولید شده و هم‌چنین عکسهای جالبی از صحنه‌های جنگ در این قسمت بنمایش گذاشته شده بود که مورد توجه بازدید کنندگان قرار گرفت . فیلمهای تولید شده این گروه عبارتند از بربال ملائک (دربارهٔ حمله فتح‌المبین) ، به کدامین مکتب است (دربارهٔ حمله بستان) خاکسوخته (دربارهٔ قصر شیرین) ، پل آزادی (دربارهٔ آزادی خرمشهر) ، بهار در خزان هویزه ، و زائران دانیال نبی که در شوش فیلمبرداری شده است . علاوه براین فیلمها ، هفت قسمت گزارش جنگ تحت عنوان جنگ بروایت تاریخ تولید شده است که رویدادهای جنگ را از آغاز تاکنون بررسی می‌کند .

گروه ورزش

این گروه دو نوع تولید دارد .

غرفه صدا و سیمای جمهوری اسلامی، درنمایشگاه، یکی از پربیننده‌ترین غرفه‌های نمایشگاه بین‌المللی تهران بود.

یکی تولید برنامه‌های ورزشی (ورزش و مردم — گزارش ورزشی — ورزش شهرها) و برخی برنامه‌های متنوع دیگر . فیلمهای مسابقه‌های معتبر جهانی هم از طریق امور بین‌المللی تلویزیون خریداری می‌شود . درمدت برگزاری نمایشگاه ، مسابقات ورزشی — وبیشتر فوتبال — در این غرفه پخش میشد که عده زیادی را به خود جلب می‌کرد .

گروه دانش

این گروه فیلمهائی درباره دانش پرواز و مطالعه در امور مهندسی ، بشقاب پرنده ، و اینشتن را نشان میداد . هدف این گروه بالابردن معلومات عمومی تماشاگران تلویزیون از طریق مطرح کردن مسائل علمی ، بهداشتی و صنعتی است غیر از برنامه‌هائی که ذکر شد ، این گروه تولیدات دیگری در زمینه محیط زیست دارد که عبارتست از : دناتابختگان ، پارک ملی بمو در شیراز . برنامه پویندگان — محصول دیگر این گروه — دربرگیرنده‌ساخته‌های مخترعین و مبتکرین است .

دستگاه تولیدحروف فارسی

این دستگاه که توسط دانشجویان دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ساخته شده است ، درنمایشگاه به‌معرض دید علاقمندان گذاشته شده بود . موارد استفاده این دستگاه در خود تلویزیون،چنین است : زیرنویسی فیلم ، اعلام آگهی‌ها ، تیراژها ، و موارد دیگر. طرح این دستگاه از خود دانشجویان است و کارخانه صنایع قطعات شیراز،آنها را میتواند تولید کند .

لابراتوار فیلم

در این قسمت دستگاههای فنی تهیه فیلم مانند دستگاه بازبینی و نظارت ، برش نگاتیو ، پروژکتور نمایش ، دستگاه مونتاژ مکانیکی و سینک بنمایش گذاشته شده بود .

شبکه دوم

از این شبکه فقط دکورهای برنامه فانوس‌پندار بنمایش گذاشته شده بود . این برنامه که بطور هفتگی از شبکه دوم پخش میشود شامل معرفی و تحلیل فیلم ، تازه‌های سینمای جهان ، گرافیک فیلم ، نمایش گزیده‌ای از یک فیلم معروف ، و معرفی سینمای جهان است .همچنین برنامه‌ای تحت عنوان جادوی سینما در ۱۳ قسمت در دست تهیه است که حاوی مطالب فنی سینمائی است . قسمتهائی از برنامه فانوس‌پندار از جمله نمایشنامه ظهور و سقوط اکوان دیو — برای علاقمندان در نمایشگاه نیز پخش میشد .

■

ابتکار غرفه صدا و سیما در برپائی غرفه‌ای از تولیدات این سازمان که عامه مردم با آن سروکار دارند قابل ستایش است. آشنائی مردم با مسائل سینمائی و تولید فیلم از کارهای جالبی است که در شناساندن هرچه بیشتر این صنعت موثر است . امید است در نمایشگاههای بعدی شاهد عرضه محصولات داخلی بیشتری چه در زمینه فنی و چه در زمینه تولید فیلم از بخشهای مختلف سینمائی کشورمان باشیم .

غرفه بنیاد مستضعفان

از دیگر قسمتهای سینمائی نمایشگاه بین‌المللی ، غرفه امور سینمائی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان بود که به معرفی تولیدات سینمائی وفعالیتهای فنی بنیاد پرداخته بود . تولیدات این بخش فیلمهای پرونده ، جنگل و سفیر است.فیلم "محمد رسول‌الله" نیز روزی ۲ نوبت در این غرفه بنمایش گذاشته میشد .

در قسمت واحد فنی بنیاد ، دستگاه پخش صدای نوری و مغناطیسی بقدرت صدوات که شامل آمپلی‌فایر ، تقویت صدا و کانال پخش موزیک است‌به معرض دید گذاشته شده بود . این دستگاه که توسط یکی ازمهندسان محقق واحد فنی ساخته شده ، شامل ۲۰ عدد ترانزیستور و ۴ عدد دیود است . تمامی قطعات آن با دست ساخته شده و پخش صدای فیلم در آپاراتخانه با کنترل صدای زیر و بم توام است .

از دیگر تولیدات واحد فنی بنیاد قطعات آپارات ۳۵ میلیمتری شامل بارابان (کشنده فیلم) رولیکهای متفاوت و دنده‌های فیبری گالافکا است که بنمایش گذاشته شده بود .





امروز مردم هند، همچنان دل‌مشغول و شیفته سینما هستند. فیلمسازان هند نیز، عموما" خوراک لازم را برای ریختن به‌کام آنها، پی در پی آماده می‌کنند و قهرمانان "مورد نیاز" آنان را می‌سازند.
"سوپرمن هندی" تازه‌ترین قهرمان وارداتی سینمای هند است.

نگاهی به سینمای دیروز و امروز هند، به انگیزهٔ شرکت در جشنوارهٔ فیلم دهلی

هند دیگر

گزارشی از: "الیوت استاین"

کوتاه شده از مجله "فیلم کامنت"

در سال ۱۳۰۴ میلادی، "سلطان علاءالدین خیلجی" برای محافظت دهلی از هجوم مغولها، قلعه‌ای در منطقه "سیری" بنا کرد. این قلعه که دومین پایتخت هندیان در قرون وسطی بود، در سال ۱۳۹۸ میلادی بوسیله ارتش "تامرلین" غارت شد. "سیری" هم‌اکنون بخشی از جنوب شهر دهلی است و در سال ۱۹۸۲ مجموعه عظیمی برای بازیهای آسیائی در این مکان ساخته شد که در آغاز سال ۸۳ به‌محل اجرای نهمین جشنواره

جهانی فیلم هندوستان تبدیل شد .
و در همین مکان تاریخی ، وزیر اطلاعات هند ، جشنواره را افتتاح کرد و دو هفته بعدتر در همین مکان بود که "لیندسی آندرسن" رئیس هیئت داوران با تاءسف اعلام کرد که جایزه اول به‌هیچ فیلمی داده نخواهد شد . ولی در توضیح این تصمیم گفت : "به قضاوت ما ، هیچ فیلمی دارای قدرت بیان ، اهمیت موضوع و اصالت پیام نیست که ذیحق برای دریافت جایزه طاووس طلائی باشد . "

نهمین جشنواره جهانی فیلم هندوستان از جانب مطبوعات مورد سرزنش قرار گرفت . به‌طوریکه تاکنون هیچ جشنواره هندی چنین نقد و بررسی را برنینگیخته بود . دهلی بواسطه کمیت فیلمهای جهان سومی که نشان می‌دهد بخود می‌بالد اما به‌درستی می‌توان ادعا کرد که حدود استانداردهای کیفی بشدت پائین و رو به قهقراست .

دو هفته پربار

اما من از جهتی با سایر منتقدین فیلم موافق نیستم ، زیرا دو هفته پربار و تجربه را در دهلی گذراندم . هندیها جشنواره فیلم را برای دیدن فیلمهای خارجی به‌راه انداخته‌اند و خارجی‌ها نیزسفری دراز را برای تماشای فیلمهای هندی متحمل شده‌اند تا فعالیت هندیها را در زمینه سینما شاهد باشند . برنامه پانورامای هند ، گلچینی از ۲۱ فیلم جدید هندی را به نمایش می‌گذارد . و در برنامه مرور بر آثار که به‌همت آرشیو ملی فیلم برگزار شد ، امکان تماشای ۲۸ فیلم کلاسیک تهیه شده در سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹۷۸ ساخته چهار کارگردان معروف دست داد .

در برنامه پانوراما ، برای اولین‌بار توانستم یک فیلم "آسامی" را به‌نام "زنی در باغ چای" به‌کارگردانی "جانو باروا" ببینم . اولین فیلمی که در این منطقه بحرانی شمال شرقی هندوستان ساخته شده است ، "جویماتی" محصول ۱۹۳۵ نام دارد که فیلمی عظیم در مورد افسانه ملکه "آهوم" است . هم‌اکنون در آسام سالانه حدود ده فیلم تولید می‌شود .

تماشاگران حرفه‌ای در هندوستان ، مردها هستند و بطور متوسط ده ساعت در هفته را به‌تماشای فیلمهای هندی می‌پردازند . قهرمانان زن نود و پنج درصد از این فیلمها ، سی و پنج درصد اوقات خود را روی پرده به‌دویدن در اطراف درختان وخواندن می‌گذرانند .

فیلم "آستانه" به‌کارگردانی "جبار پتل" دارای ریتمی کند و کشدار است ، با فیلمبرداری مه‌آلود وتیره رنگ که شباهتی به‌هیچ یک از فیلمهای مشابه هندی سالهای اخیر ندارد ، اما به تعبیری از نظر اجتماعی فیلم مهمی است .



پوستر فیلم "معصوم"

فیلم "تله موش" با افتخارات زیادی مواجه شده است : برنده جایزه انستیتوی فیلم انگلستان ، برنده جایزه ملی هند بعنوان بهترین فیلم ، برنده جایزه بهترین فیلم در ایالت "کرالا" و بالاخره به عنوان فیلم منتخب در برنامه امسال کارگردانان جدید موزه هنرهای مدرن نیویورک به نمایش درآمده است . داستان فیلم در مورد فئودالی است که قادر به تطبیق خود با زندگی جدید نیست . وی با خواهرانش زندگی می‌کند که یکی از آنها درواقع برده اوست و دست آخر به بیماری فراموشی مبتلا می‌شود . فیلم نگاهی نقادانه به‌زندگی انگل‌وار طبقه اعیان و اشراف روستائی دارد و توجه اصلی فیلم روی نزاکت ، ادب و اخلاقیات است تامسائل سیاسی . این فیلم توسط "راونیدران نیر" پشتیبان جنبش هنر فیلم در ایالت "کرالا" تهیه شده است . وی در ضمن سلطان صنعت بادام هندی در جنوب هند است و اخیرا" به‌علت بحرانی که در این صنعت بوجود آمده و باعث سقوط صادرات و تقلیل قیمت آن شده ، تولید فیلم در ایالت "کرالا" نیز دچار آشفتگی شده است .

کاهش تولید

کلکته همیشه یکی از سه مرکز عمده تولید فیلم در هندوستان بوده است ، اما اکنون مقداری از تولیدات آن کاهش یافته است . صنعت فیلمسازی بنگال رو به اضمحلال می‌رود . هرچند که دولت بنگال غربی اخیرا" تعداد زیادی فیلم تولید کرده است ، اما هیچ سرمایه‌گذاری جدیدی برای تسهیل فیلمسازی در کلکته انجام نشده است . فقط چهار استودیو هنوز فعالیت می‌کنند و استودیوهای بنگالی قادر به ارائه خدمات در بخشهای متفاوت سینمائی نیستند . "ساتیا جیت‌ری" و "مرینال سن" برای ضبط صدا به استودیوهای بمبئی یا مدرس مراجعه می‌کنند . خلاقیت به‌پائین‌ترین مراحل خود رسیده است . من تمامی پنج فیلم بنگالی را در برنامه پانوراما دیدم که چهارتای آن بسیار بی‌ارزش بود . فیلم "معراج" که توسط دولت بنگال غربی تهیه شده فقط دارای یک عامل مثبت است و آن فیلمبرداری درخشان "گویند نیهالانی" است . وی بهترین فیلمبردار هند است و به‌عنوان کارگردان دوم در فیلم "گاندی" کار کرده است ، وی شخصا" چندین فیلم نیزکارگردانی‌کرده‌است . "نیهالانی" ، در این فیلم ، صحنه‌های فوق‌العاده زیبائی از بارانهای موسمی و سیل فیلمبرداری کرده است . هرچند که این فیلم از نظر ظاهری بسیار جذاب است اما از نظر دراماتیک بسیار ضعیف و بدون حرکت است . شخصیت‌ها در حد سمبل باقی می‌مانند و می‌توان گفت که فیلمبرداری از سناریوئی آشفته ، با ظاهری زیبا انجام شده است .

فیلم "بهووان‌شو" محصول ۱۹۶۹ به‌کارگردانی "مرینال سن" آغاز حرکت موج نوی هند است . "سن" هرسال بطور متوسط یک فیلم ساخته است . فیلمهای وی دارای شیوه‌ای روان است و بدون اینکه ارزشهای خود را از دست بدهد در طول سالها جا افتاده است . "پرونده بسته است" بهترین فیلم او است . داستان فیلم در مورد زوجی از طبقه متوسط‌است که پسری روستائی را بعنوان مستخدم به

خانه خود می‌آورند. زن خانه احتیاجی نمی‌بیند که پسر را با لباس گرم بپوشاند. در زمستان سرد کلکته، مستخدم جوان که مجبور است در آشپزخانه بخوابد، بر اثر گاز زغال می‌میرد. وقتیکه خانواده پسرک جویای مطلب می‌شوند، پس از کالبد شکافی، تحت این عنوان که مرگ یک حادثه بوده است، پرونده بسته می‌شود. سپس، ظاهرا" همه‌چیز آرام می‌گیرد و به‌حال اول برمی‌گردد اما برای این زوج، ماجرا تازه آغاز شده است و بحران ناشی از آگاهیشان به‌خطا، شروع می‌شود. فیلم در زمینه عدم اعتماد به‌نفس، به‌خوبی ساخته شده است. "سن" یکی از شخصیتهای اصلی سینمای هند است.

فرصت طلائی

برای تعدادی از فیلمنامه‌نویس‌ها و کارگردانان هند، خاصیت اصلی جشنواره، فرصت طلائی است که به داستانهای فیلمهای آمریکائی توجه کنند. ما شاهد تعداد زیادی فیلم "راکی" و "قصه عشق" به‌روایت هندی هستیم. فیلم "مرد، زن و بچه" نوشته "اریک سگال" و به‌کارگردانی "دیک ریچاردز" که در کمپانی پارامونت تهیه شده است، هنوز در هند به‌نمایش درنیامده است. اما کتاب آن در زمره کتابهای پرفروش هندوستان است و این امر باعث شده که این قصه به‌عنوان منبع داستان برای حداقل پنج فیلم هندی مورد استفاده قرار گیرد که یکی از این فیلمها "معصوم" است. کارگردان آن "شی‌کار کاپور" قبل از این، حسابدار و هنرپیشه بوده است. اما به‌نظر می‌رسد که در گذشته وقت خود را بیهوده سپری کرده است زیرا او یک فیلمساز زاده شده است. او هشیاری را آموخته است و در بیان روان و تجاری فیلم بسیار زبردست و ماهر است. این‌فیلم از نسخهٔ احساساتی و ملال‌آور آمریکائی خود یکساعت طولانی‌تر است اما با این وجود "معصوم" بنظر کوتاهتر می‌آید که بیشتر امتیاز آن به کار استادانه زوج تدوین کننده فیلم، خانم و آقای "ویکاس" برمی‌گردد.

داستان فیلم در مورد یک آرشیتکت هندی است که به قله هیمالیا صعود می‌کند. صحنه‌های موزیکال آن بسیار قوی و خوب کار شده است، بخصوص قسمتهائی که شامل شکوفائی استعداد درخشان بازیگر خردسال فیلم هستیم. "معصوم" بهترین فیلمی بود که توسط یک کارگردان جدید ساخته شده است و ضمنا" یکی از سرگرم‌کننده‌ترین فیلمهائی بود که من امسال دیدم. می‌توان تصور کرد که "ساتیا جیت‌رای" در هالیوود فیلم بسازد و یا "مرینال سن" فیلمی را در لندن کارگردانی کند اما به‌اعتقاد من "شی‌کار کاپور" بعلت سازگاری زیاد با



راج کاپور در فیلم "آتش"

بازیگران و نوع استعداد زیرکانه‌ای که دارد، قادر است فیلمهای موفقی در هر کجای دنیا بسازد.

مرور بر آثار جذابی از کارهای "بیمال روی"، "راج کاپور"، "بی‌ان روی" و "وی‌شانتاراما" مشخص کننده این نکته است که عصر طلائی سینمای هندوستان، اواخر سالهای ۴۰ و اوائل سالهای ۵۰ بوده است. فیلمهای "آقای ۴۲۰" محصول ۱۹۵۵ و "آواره" محصول ۱۹۵۱ به‌کارگردانی راج کاپور نمونه‌ای ازاین دوران است. راج کاپور همچنان به ساختن فیلم ادامه داده است، فیلم "بوبی" وی محصول ۱۹۷۳ با داستان رمانتیک و عاشقانه یکی از پرفروشترین فیلمهای سینمای هند بوده است. فیلم بسیار مهم راج کاپور "آتش" در سال ۱۹۴۷ ساخته شده است. داستان فیلم ملودرامی قوی است که در آن راج کاپور به‌نقش یک تهیه کننده تئاتر که برا ثر حادثه آتش‌سوزی کور شده است، ظاهر می‌شود. در این فیلم با زنی برخورد می‌کند که نه نامی دارد و نه از جائی آمده است. او تمامی فامیلش را در آتش‌سوزی از دست داده است. شیوه تصویری فیلم بطور شدیدی متاثر از نوع فیلم سیاه (Film Noir) وسبک‌اکسپرسیونیست آلمان است. بسیاری از فیلمهای هندی در این دوره ظاهری آلمانی دارند. "آتش" یکی از بزرگترین آثار اولیه سینمای هند است.

سانسور فیلم

در طول جشنواره، دو سخنرانی عمده شنیده شد. یکی توسط وزیر اطلاعات و ارتباط جمعی که سینما را نیز دربرمی‌گیرد که در سخنان خود گفت: "زمانیکه دولت طبیعتا" نمی‌تواند خلاقیت زمینه سینما را انکار کند، چیزی باید ازدیاد نمایش سکس و خشونت را در روی پرده‌های سینماهای هند کاهش دهد تا اخلاقیات اجتماعی محفوظ بماند."

وزیر سابق اطلاعات، "واسانت ساتی"، مجموعا" روابط خوبی با تهیه کنندگان داشت. او یک فرد علاقمند به‌سینما بود و بخوبی مشکلات سینما را درک می‌کرد. وی بعنوان یک آدم رک‌گو معروف بود، حتی اگر اینکار مشکلات سیاسی برایش دربرمی‌داشت. وی هم‌اکنون وزیر صنایع پتروشیمی هندوستان است. در شب پایانی جشنواره، معاون رئیس جمهور هند نیز سخنانی بیان داشت. وی به‌زندگی غیر اخلاقی بازیگران فیلم اشاراتی داشت و خاطرنشان ساخت که فیلمها دارای صحنه‌های زشت و کریه هستند و به فیلمی اشاره کرد که در سال‌گذشته در "جشنواره مانیل" جایزه اول را گرفته که با استانداردهای جهانی، صحنه‌های عاشقانه آن باید محدود شود و یا نمایش داده نشود. سپس در زمینه قوانین سانسور فیلم مطالبی بیان داشت که برای یک شخص خارجی بنظر جدی و قاطع می‌آمد. جالب است بدانیم در هندوستان فیلم "مهاجمان صندوقچه گمشده" ساخته "استیون اسپیلبرگ" فقط برای افراد بزرگسال آزاد است و افراد کمتر از هیجده سال حق تماشای آن را ندارند.

در ژانویه ۷۳، یک تهیه کننده به نام "مانیماران" کوشش کرد که بعنوان اعتراض به "اعمال ستمگرانه، نامعقول و غیر ضروری اداره سانسور"، در

قرنها پس ازانقراض وجدائی دودمانهای «چولاس» و «هوی‌سالا» اکنون اداره دو ایالت عمده هند جنوبی توسط سلطه پرده سینما انجام می‌شود.

درسال ۱۹۸۲، هندوستان ۷۶۳ فیلم سینمائی تولید کرده است که بالاترین رقم تولید فیلم در این کشور و حتی در سرتاسر جهان است.



صحنه‌ای از یکی از صدها فیلم تجارتی سینمای هند

مقابل مقر اداره سانسور محلی خودکشی کند که دستگیر شد. وی پس از چندی آزاد شد، اما فیلمش هیچگاه اجازه نمایش نگرفت.

حادثه مهم

مهمترین رویداد سال در هندوستان فیلم "گاندی" نبود بلکه حادثه تصادف "آمی‌تاباچان" بود. او مهمترین شخصیت در صنعت سینمای هندوستان در دهه اخیر است. فیلمهایش ملودرامهای انتقامجویانه یا سرگذشت بچه‌ای محروم است که پس از بزرگ شدن تبدیل به یک جنایتکار می‌شود. در ماه جولای گذشته، زمانی که در "بنگالور" درحال بازی فیلم "کولی" بود، در حین یک صحنه زد و خورد زخمی شد و به‌بستر مرگ افتاد. نخست وزیر هندوستان "ایندیرا گاندی" و پسرش "راجیف" به‌بالین او شتافتند. ماهها، صدها و هزاران نفر برای وی در معابد دعا کردند و زمانیکه از بیمارستان مرخص شد، توسط جمعیت بیشماری مورد استقبال قرار گرفت. صنعت فیلم بمبئی استقبال شایانی از وی بعمل آورد و شروع مجدد کارش را خوش‌آمد گفت. او به‌هنگام تصادف، در آن واحد در پنج فیلم بازی می‌کرد.

فروش فیلمها

در سال ۱۹۸۲، هندوستان ۷۶۳ فیلم سینمائی تولید کرده است که بالاترین رقم تولید فیلم در این کشور و حتی در سرتاسر جهان است. در مدرس ۴۸۷ فیلم، در بمبئی ۲۱۰ فیلم و در کلکته ۶۶ فیلم تهیه شده است. بدلیل وجود زبانهای بیشمار در هندوستان، فیلمها به‌زبانهای گوناگون ساخته می‌شود. این تولیدات در شرایطی که بحرانهای مالی وجود داشته است انجام شده و فروش فیلمها چندان رضایت‌بخش نبوده است. هفتاد در صد فیلمهای هندی که در سال ۱۹۸۲ به‌نمایش درآمدند، هزینه خود را برنگرداندند. بدترین شکست سال نصیب فیلم "دیدار یار" ساخته "اس اچ راویل" شد. صنعت فیلم امیدوار بود که این فیلم یکی از پر ـ فروش‌ترین فیلمهای دهه اخیر باشد اما شکست آن موجب شد که گروهی از تهیه کنندگان و کارگردانان فیلم در بمبئی گرد هم آیند تا برای توفیق فیلم پر خرج دیگری دعا کنند. و بالاخره دعایشان مستجاب شد و فیلم "ویدهاآتا" با بازیگری "دلیپ کمار" فروش بسیار خوبی کرد.

سه فیلم "آمی‌تاباچان" که قبل از تصادفش فیلمبرداری شده بود، با استقبال خوبی مواجه شد و آخرین فیلم راج کاپور نیز فیلم موفقی بود. فیلم "بهاونی بهاوائی" به‌کارگردانی "کتان مهتان" که یک کمدی موزیکال بسیار کم خرجی بود و سالها روی میز پخش کننده فیلم مانده بود، بالاخره به‌نمایش درآمد و با استقبال تماشاگران روبرو شد. فروش این فیلمها نشان می‌دهد که تماشاگران علاقه خود را از فیلمهای پرماجرا به فیلمهای ساده، احساساتی و درامها و کمدیهای خانوادگی معطوف کرده‌اند.

در طول جشنواره، "ساتیا جیت‌ـ

رای" در دهلی حضور نداشت و در کلکته مشغول تکمیل فیلم "خانه و دنیا" که اقتباسی از نوشته "رابیندرانات تاگور" است، بود. پسر او، "ساندیپ"، نخستین فیلم خود را که سرگذشت پسر فراموشکاری در خیابانهای کلکته است، می‌سازد.

کتابهای سینمائی

علیرغم اینکه هند کشوری است که در تهیه فیلمهای سینمائی پرسابقه است، اما تعداد کمی کتاب سینمائی دراین کشور انتشار پیدا می‌کند. در بین کتابهای جدید سینمائی می‌توان از سناریوی "درجستجوی قحطی" نوشته "مرینال سن"، "رهائی" نوشته "ساتیا جیت‌رای" و کتاب "نمی‌توان همه را خوشحال کرد" (تحقیقی دربارهٔ سانسور فیلم در هندوستان) نوشته "کوبیتار سارکار" و کتاب "چاتاک"، "بازگشتی به فیلمهای عظیم" نوشته "آشیش راجادیاکشا" را نام برد که در مورد کارگردان معروف هندی ریتویک چاتاک است.

زمانیکه مرور بر آثار "چاتاک" در سالن ملی فیلم لندن برگزار شد، بلیت تمامی فیلمها به‌فروش رفت، رویدادی که در سالن ملی فیلم لندن سابقه نداشته است. چاتاک (۱۹۷۶ — ۱۹۲۵) در ابتدا توسط سینماتک فرانسه مورد قدردانی قرار گرفت.

هنرپیشه‌های سیاستمدار

انتخابات ایالت "آندهاراپرادش" در جنوب هندوستان برای اعضای صنعت فیلم در دهلی خبری خوشایند بود زیرا "رامارائو"، یک هنرپیشه سینما، فرماندار آن ایالت شد.

انتخاب وی امیدی برای پشتیبانی و حماست از سینمای موج نو و فیلمسازان غیر تجاری و تسهیلاتی در زمینه سانسور بود. تعدادی در دهلی مطمئن بودند که وی مساعدتهای خود را در زمینه سینما محدود به‌ایالت خود نمی‌کند و در سایر نقاط کشور نیز گامهای مثبتی برخواهد داشت. "راما رائو" اولین روزی که وارد دفتر کار خود شد سرش را تراشید و خبرنگاران گفت: "تا زمانی که من اینجا هستم، خبرنگاران می‌توانند بدون هیچ مانعی، در هر زمانی که بخواهند با من تماس بگیرند. حتی اگر در اتاق خواب یا حمام باشم." او روی پرده سینما بعنوان بتی دوست‌داشتنی شناخته شده و در فیلمهای زیادی نقش خدایان متفاوتی نظیر "شیوا"، "راما" و "ویشنو" را بازی کرده است. اخیرا" نیز در فیلم سوپرمن هندی ظاهر شده است. وی صاحب استودیوی "راما کریشنا" است که ضمنا" بعنوان دفتر فعالیتهای سیاسی نیز از آنجا استفاده می‌کند. در بیشتر ازسیصد فیلم بازی کرده است و زمانیکه نقش خدایان هندی را بازی می‌کند از خوردن گوشت امتناع می‌ورزد. بهنگام عبور از استودیو، کارکنانش روی زمین سجده می‌کنند. وقتیکه فیلمهایش در روستاها نمایش داده می‌شود، تماشاچیان کفشهایشان را درمی‌آورند و با پای برهنه وارد سالن نمایش می‌شوند، درست شبیه ورود به یک معبد. در حین مسافرتهای تبلیغاتی از یک اتومبیل شورلت استیشن قدیمی مدل ۴۲ که بنام "رابه کریشنا" خوانده می‌شد، استفاده می‌کرد. در برکه‌های سر راه حمام می‌گرفت و زیر درختان غذا می‌خورد.

از سال ۱۹۷۷ یکی دیگر از شخصیت‌های سیاسی ایالتهای همسایه، به‌نام "تامیل نادو" نیز یک هنرپیشه فیلم بوده است. وی متخصص ایفای نقشهای رابین‌هود در سینماست. "رامارائو" و "تامیل نادو" از دوستان قدیمی‌اند. قرنها پس از انقراض و جدائی دودمانهای "چولاس" و "هوی‌سالا" اکنون ادارهٔ دو ایالت عمده هند جنوبی توسط سلطه پرده سینما انجام می‌شود. مشکلات اقتصادی و اجتماعی در ایالت "آندهارا" رو به فزونی است. مابقی هندوستان چشم به معجزاتی دوخته‌اند که "راما رائو" بدون توسل به "جلوه‌های مخصوص سینمائی" (Special Effects) برای حل مشکلات آن ناحیه بکار بندد.

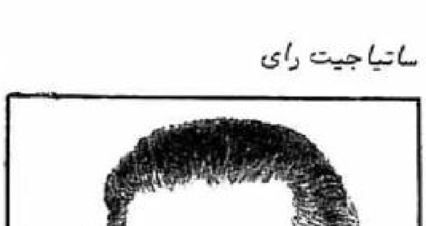
برای تعدادی از فیلمنامه‌نویس‌ها و کارگردانان هند، خاصیت اصلی جشنواره، فرصت طلائی است که به داستانهای فیلمهای امریکائی توجه کنند.

بدلیل وجود زبانهای بیشمار در هندوستان، فیلمها به زبانهای گوناگون ساخته می‌شود.



مرینال سن

ساتیاجیت رای



در تلویزیون

سینمادر «جنگ هنر»

به‌جمع برنامه‌های سینمائی شبکه دوم تلویزیون، برنامه تازه‌ای اضافه خواهد شد که "جنگ هنر" نام دارد. این برنامه که هر ۱۵ روز یکبار از تلویزیون پخش خواهد شد از قسمت‌ـ های مختلفی تهیه خواهد شد و به بررسی سینما، تاءتر، نقاشی و شعر خواهد پرداخت. در هر برنامه ضمن معرفی یک نمایشنامه نویس معروف جهان قسمت‌هائی از نمایشنامه او پخش خواهد شد. برای نمونه در اولین برنامه ضمن معرفی آنتوان چخوف قسمت‌هائی از نمایش باغ آلبالوپخش خواهد شد. در این برنامه ضمن مروری بر رویدادهای تئاتری، نمایشنامه‌ای ایرانی نیز پخش خواهد شد.

در زمینه سینما هر بار یکی از کارگردانهای سینما میهمان برنامه است که قسمت‌هائی از فیلمهایش به‌نمایش درخواهد آمد و نقدی نیز بر بهترین فیلم ماه خواهد شد.

"از پیشه تا هنر" نام قسمت دیگری از برنامه است که به‌نقش گریم در سینما می‌پردازد.

جنگ هنر را رایموند هواکیمیان تهیه و شاکری کارگردانی می‌کند. مجری این برنامه "ایرج راد" است.

«کوچک جنگلی» در تلویزیون

تهیه فیلم کوچک جنگلی که قرار بود در بنیاد هنری مستضعفان به کارگردانی ناصر تقوائی تهیه شود به دلائلی به‌تعویق افتاد و احتمال می‌ـ رود که این فیلم به‌صورت یک سریال تلویزیونی جلوی دوربین رود.

احتمالا" تقوائی برای ساختن کوچک جنگلی بعنوان یک سریال تلویزیونی تغییراتی در فیلمنامه خواهد داد.



گذرگاه

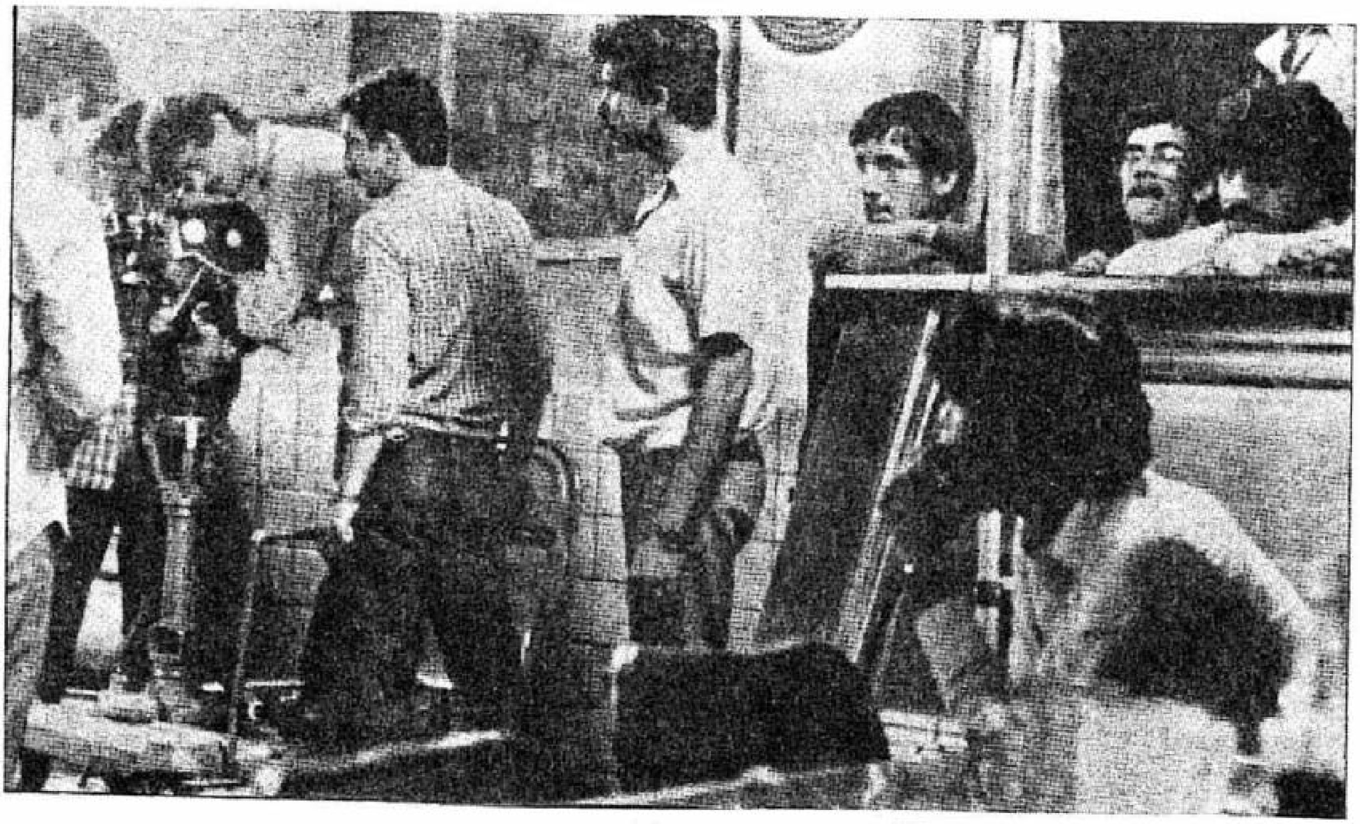
براساس حوادث تکان دهنده‌ای که در حاشیه خطوط راه‌آهن برای بچه‌ها پیش می‌آید، یوسف ایروانی برنامه‌ای را نوشته و کارگردانی می‌کند که در چهار قسمت از شبکه دوم تلویزیون پخش خواهد شد. فیلم، داستانی است و بازیگران آن اکثرا" بچه‌هائی هستند که در رابطه با قطار، با حوادثی مواجه شده‌اند.

گذرگاه را "وارطانیان" و "سوهانی" فیلمبرداری کرده‌اند و تهیه کننده‌اش "سهیلا هاشمی" است.

دوفیلم سینمائی تلویزیون

مهدی مدنی که سال گذشته فیلم "پل آزادی" او در سالگرد آزادسازی خرمشهر جنگ به‌نمایش گذاشته شد، در حال حاضر مقدمات شروع دو فیلم تازه را فراهم می‌آورد که توسط تلویزیون تهیه خواهد شد. این دو فیلم "تعاونی‌های تولیدی" و "بازسازی خرمشهر" نام دارند. تعاونی‌های تولیدی، داستان بوجود آمدن یکی از تعاونی‌های کشاورزی را به‌شکل قصه مطرح می‌کند و تفسیر شخصیت افراد را از قالب انسان مصرفی به‌تولید کننده بازگو می‌کند.

بازسازی خرمشهر، نیز یک فیلم مستند ـ داستانی است که وقایع آن در خرمشهر و یکی دیگر از شهرهای جنوبی کشور می‌گذرد.



خانواده

گروه اجتماعی شبکه اول تدارک برنامه تازه را می‌بینند که "خانواده" نام دارد. در این برنامه مسائل خانوادگی از قبیل ازدواج، طلاق و مسائل تربیتی به‌صورت فیلم داستانی و گفتاری به‌نمایش درمی‌آید.

این برنامه را اسداله نیک‌نژاد تهیه می‌کند.

میلاد

قبل از انقلاب، پدر خانواده که یک مبارز مسلمان است به‌دلیل مبارزاتش اکثرا "گرفتار تبعیدهای پی‌ـ در پی به‌نقاط مختلف کشور است و خانواده باید تمامی فشارها و مشکلات سخت را تحمل کند. این فشارها اتحاد در بین افراد خانواده را بیشتر می‌کند و پسر خانواده به‌تدریج تبدیل به یک نوجوان انقلابی می‌شود و ...

فیلمبرداری از آخرین صحنه‌های فیلم "میلاد" که بطریقه ۱۶ میلیمتری در گروه کودک و نوجوان شبکه اول تهیه می‌شود، به‌کارگردانی ابوالفضل جلیلی ادامه دارد. بازیگران این فیلم که توسط "علی فخرشفائی" تهیه می‌شود، محمد پورستار، مجتبی شهستا، یسیم، سامی تحصنی، محسن پناهی، علی سنجری، بختیاری، اکبر سعدآبادی، مهری ودادیان و ابریشمی هستند.

"میلاد" را حمزه پازانی، علیرضا تقی‌خانی و ناصر محمودکلایه بطور رنگی فیلمبرداری می‌کنند.

قصه شهر کارستان

در شبکه اول تلویزیون تدارک تهیه برنامه‌ای تهیه می‌شود که بیانی آهنگین دارد. این برنامه که بصورت نمایش تهیه خواهد شد "قصه شهر کارستان" نام دارد. شهری که حیوانات در آن به‌خوبی و خوشی زندگی می‌کنند.

"قصه شهر کارستان" براساس یک قصهٔ قدیمی توسط "شکوه قاسم‌نیا" نوشته شده و تهیه کننده‌اش "مریم محمدی" است.

صدایم کن مادر

براساس زندگی و برقراری ارتباط عاطفی یک کودک جنگ‌زده تنها با خانواده‌ای در شمال ایران، فیلمی در دست تهیه است که در ۶ قسمت از تلویزیون پخش خواهد شد. این فیلم را که "صدایم کن مادر" نام دارد، محمد حسین ملک‌زاده تهیه می‌کند.

نمایشنامه تلویزیونی «چاه»

در باغی دور از شهر، زن وشوهر میانسالی خانه دارند و زندگیشان از کشت و کار می‌گذرد. یکشب صدائی از باغ به‌گوش می‌رسد، زن و مرد هراسان به‌سوی صدا می‌روند و جوانی بی‌هوش نظرآنها را جلب می‌کند. او را به‌خانه می‌آورند و زخمهایش را مداوا می‌ـ کنند ناگهان یک افسر و گروهبان عراقی بدنبال جوان وارد باغ می‌ـ شوند و ...

این داستان را هوشنگ صالحی ـ تبار نوشته و براساس آن فیلمی ۶۰ دقیقه‌ای ساخته شده که در حال حاضر آخرین مراحل فنی را طی می‌کند.

کبوتر

علی اصغر عسگریان در شبکه اول تلویزیون فیلمی ساخته است که "کبوتر" نام دارد و در حال حاضر توسط هما واقه‌ای مراحل مونتاژ را طی می‌کند. فیلم داستانی درباره‌ٔ جنگ است و خاطره یک رزمنده نوجوان را از جبهه بازسازی می‌کند.

فیلمنامه کبوتر براساس قصه‌ای از مجید راستین نوشته شده و فیلمبردار آن رضا رضی است. در این فیلم هاشم ارگان، محسن موسوی، سعید عزیزی، سرفراز، محمداللّه‌دار، خسرو خلیلی، ابراهیم محمدی و منوچهر رجبی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

یک جفت پوتین

در تلویزیون مرکز باختران، فیلمی جلوی دوربین رفته است که "یک جفت پوتین" نام دارد و حکایت از آرزوی کودکی ۱۲ ساله می‌کند که می‌خواهد برای جبهه چیزی بفرستد، ولی پولی در بساط ندارد. پدرش اسیر عراقی‌هاست و با مادرش تنها زندگی می‌کند.

این فیلم را "قدرت کاویا" براساس فیلمنامه‌ای از ابراهیم پویا تهیه و کارگردانی کرده و فیلمبردار آن "علیمراد رضائی" است.



«محله برو بیا» تمام شد

■ بعد از سیزده هفته نمایش برنامه تلویزیونی "محله برو بیا" که جزو پر بیننده‌ترین برنامه‌های گروه کودک بود و از شبکه دوم تلویزیون پخش می‌شد، پایان یافت.

این برنامه سعی کرده بود از حداکثر امکانات برنامه‌سازی تلویزیون از جمله قطعات کوتاه نمایشی در شکل‌های گوناگون، قطعات عروسکی، نقاشی متحرک، فیلم و اسلاید و بردن دوربین در بین مردم برای آموزش مفاهیم مختلف به‌کودکان از جمله ترافیک، بیشترین بهره‌گیری را انجام دهد.

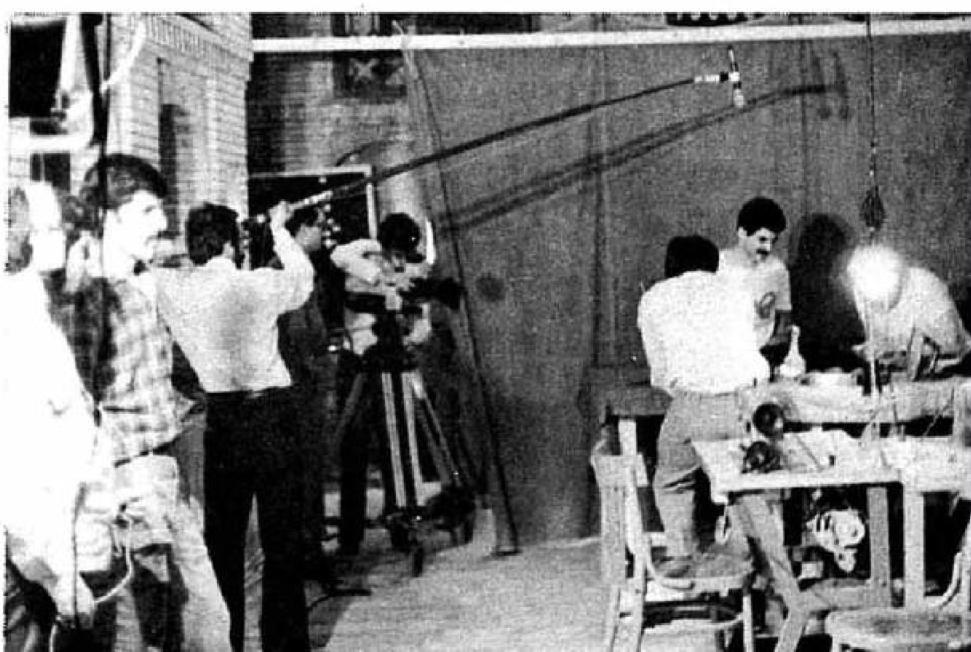
هرچند در پاره‌ای از قسمت‌ها زمینه‌های سرگرم کنندگی برنامه به‌جنبه‌های آموزشی آن می‌چربید، ولی توانسته بود رضایت خاطر بچه‌ها را به‌خود جلب کند. از جمله شخصیت‌های این برنامه مانند خانواده شمعدانی، زورو، یونانی و پسر، کیمیاگر و پسر و آقای راهنمائی ورد زبان بچه‌ها شده بود.

پشت صحنه فیلم‌ها در برنامه «دیدنیها»

تهیه گزارش از پشت صحنه فیلم‌های مختلف ایرانی نیز به‌برنامه تلویزیونی "دیدنیها" اضافه شد.

این برنامه شامل قسمت‌های متنوعی از جمله پخش فیلم‌های ماهواره‌ای، گزارش از مکانهای دیدنی ایران، شعر، پشت صحنه تهیه برنامه‌های رادیویی، تلویزیونی و فیلمهای سینمائی است.

دیدنیها را حسین میرزاده تهیه و علی اصغر اوجانی، کارگردانی می‌کند. دست‌اندرکاران این برنامه از جریان فیلمبرداری کمال‌الملک ساخته علی حاتمی در کاخ گلستان گزارشی ضبط کرده‌اند که در یکی از برنامه‌ها پخش خواهد شد.



گفتگو با جمال حاج آقا محمدیکی از تهیه کنندگان برنامهٔ تلویزیونی فانوس پندار

سایه‌روشن‌های فانوس پندار



فانوس پندار، چهارمین برنامه‌ایست که دربارهٔ سینما از تلویزیون پخش می‌شود. در سه برنامه قبلی، سینما تئاتر ۶۲ – ۶۰، تصویر درشت و جادوی سینما هرکدام تلاشهائی گاه موفق و گاه ناموفق در زمینه سینما ارائه دادند که بحث و ارزیابی دربارهٔ محتوای این برنامه‌ها فرصتی دیگر می‌خواهد. همین‌قدر اشاره می‌کنیم که برنامه سینما تئاتر ۶۰ که تا ۶۲ به‌درازا انجامید، برنامهٔ بی‌هدفی بود که تنها بخشهائی پراکنده از فیلمهای مختلف را به‌نمایش می‌گذاشت: تصویر درشت، برنامهٔ دیگری بود که در هفت قسمت به‌معرفی فیلمسازان مشهور سینما مانند چاپلین، پونته کوروو، کوروساوا، و ... پرداخت و تلاش می‌کرد بطور فشرده ابعاد گوناگون کار این سینماگران را مورد بررسی قرار دهد ولی با موفقیت چندانی مواجه نشد و نیمه‌کاره رها شد.

سومین برنامهٔ "جادوی سینما"، کوششهائی در جهت شناساندن ترفندهای سینمائی بکار برده بود که بعضی قسمت‌ها و فیلم‌های آن برای تماشاگر جالب و سرگرم کننده بود، هرچند که برنامه در شرح پاره‌ای از مسائل پیچیده تکنیکی برای تماشاگر عادی تلویزیون ناتوان مانده بود.

چهارمین برنامه که مرداد امسال با نام "فانوس پندار" آغاز شده است، با همهٔ ضعف‌هایش برنامه متنوع‌تری جلوه می‌کند. برای آگاهی بیشتر با نقطه نظرهای سازندگان این برنامه گفتگوئی داریم با جمال حاج‌آقا محمدیکی از تهیه‌کنندگان و نویسندگان برنامه فانوس پندار.

■ شما در برنامه‌تان بطور مشخص سعی در ارائه و بررسی آکادمیک شناخت فنی سینما دارید یا بیشتر متوجه زیبائی شناسی سینما هستید؟

– یک بخش از سینما، تفریح و تماشا کردن است و بخش دیگرش، جنبهٔ هنری آن. جنبهٔ هنری سینما همانطورکه می‌دانید خیلی جدی است و چهارچوب و اصولی دارد که برای مردم عادی، مفهوم و جذاب نیست، که اگر بود، نه کلاس و مدرسه سینمائی درست می‌شد و نه منتقدینی وجود داشتند که بعد از نمایش هر فیلم آنرا نقد و بررسی کنند، کار ما در این برنامه این است که بین هنر سینما که شامل اصول و قواعدیست، و بخش تفریحی آن که مورد پسند مردم است یک هماهنگی بوجود آوریم، به‌عبارت دیگر، مردم ضمن آنکه از تماشای فیلم لذت می‌برند، اطلاعاتی نیز در زمینه سینما بدست آورند.

بنابراین بررسی آکادمیک سینما اصلا" مورد نظر ما نیست، چون برای تماشاچی تلویزیون نیز جذابیتی ندارد. کوشش ما در این برنامه متوجه زیبائی شناسی و بررسی ابعاد اجتماعی و سیاسی سینماست.

■ برنامه شما از قسمت‌های مختلفی تشکیل شده است، ممکن است دربارهٔ هرکدام توضیح بیشتری بدهید.

– ما در هر برنامه بخشی را به شناخت تاریخی سینمای کشورها اختصاص داده‌ایم و تاریخ سینمای یک کشور را بطور کلی مورد بررسی قرار می‌دهیم و اشخاص فیلم‌ها و وقایع مهم آن را معرفی و بررسی می‌کنیم. بخش دیگری از برنامه که به‌اعتقاد من قلب برنامه به‌حساب می‌آید، به یکی از مهمترین مباحث سینما، یعنی شناخت انواع فیلم می‌پردازد. بطور مثال در برنامه اول به‌نوع علمی – تخیلی از ابعاد اجتماعی، بررسی زیبائی‌شناسی و معرفی فیلم‌های معروف این نوع پرداخته شد. این قسمت می‌تواند در شناخت زبان سینما و درک فیلم فیلم برای تماشاگر بسیار سودمند باشد.

بخش دیگری از برنامه با نام "آنچه که دربارهٔ سینما می‌خواهید بدانید" حاوی مطالب متنوع سینمائی مانند فستیوالها، تیتراژسازی و مطالب دیگر که گاه با ارزشهای فنی و گاه با جنبه‌های آموزشی می‌تواند برای تماشاچی مفید واقع شود.

در این قسمت، گاه به‌گاه یکی از چهره‌های مشهور سینمائی نیز معرفی و آخرین اخبار و اطلاعات سینمائی نیز عرضه می‌شود. هرچند گاه بخشی از برنامه به‌گزارش‌هائی از ساخت فیلم‌های جدید ایرانی اختصاص می‌یابد.

■ برنامه فانوس پندار، به‌نظر می‌رسد که بیشتر جنبهٔ روشنفکرانه دارد. به‌عنوان مثال، انتخاب فیلمهائی از فریتس لانگ و ژان رنوار برای پخش نقد فیلم، با توجه به‌اینکه تماشاگر عادی تلویزیون با این نامها و فیلمهایشان آشنائی ندارد، به‌چه دلیل است؟

– ببینید همهٔ بخش‌های مختلف برنامه، تماشاگر عادی تلویزیون را

مخاطب قرار نمی‌دهد. به‌ویژه بخش نقد فیلم. چون اصولا " نقد فیلم یک مبحث جدی است که مخاطب آن باید آشنائی‌های اولیه را با سینما داشته باشد. در نقد فیلم، ما بیشتر با علاقمندان جدی و پیگیر سینما طرف هستیم. برای دیگر قشرهای تماشاگر تلویزیون، بخش‌های متنوع دیگری در برنامه وجود دارد. در قسمت نقد فیلم، هر بار یکی از فیلم‌های مهم در ارتباط با "انواع فیلم" معرفی شده، نقد و بررسی می‌شود.

■ **اما فیلم‌هائی را نقد و بررسی می‌کنید که امکان تماشای آنها برای خیلی از تماشاگران علاقمند هم وجود ندارد. چرا فیلم‌های پر تماشاگر روی پردهٔ سینماها ــ مثلا " دختر گل‌فروش " ــ را بررسی نمی‌کنید که برای عدهٔ بیشتری قابل استفاده باشد؟**

ــ به‌نظر من فیلم‌های بد را نمی‌شود نقد و بررسی کرد. ما چه‌چیز این فیلم‌ها را نقد کنیم؟ صحبت کردن درباره چنین فیلم‌هائی عده‌ای را تشویق می‌کند که بروند و فیلم را ببینند. و همین، سکوتی را که باید دربارهٔ یک فیلم بد وجود داشته باشد می‌شکند و برانگیزاننده می‌شود.

■ **بهرحال می‌توانید آگاهی بدهید. اگر این نقد شما به‌تماشاگر آگاهی بدهد، حتی اگر عدهٔ زیادی هم به‌دیدن آن فیلم بروند، اما آگاهانه به‌تماشای آن بنشینند، کارتان موفقیت‌آمیز است.**

ــ به‌نظر من یک برنامهٔ تلویزیونی باید ایده‌آلهائی را برای خودش دنبال کند ما می‌خواهیم شناخت درستی از یک سینمای خوب به‌تماشاگر بدهیم. همین شناخت و بالا بردن سطح دید و توقع تماشاگر باعث می‌شود که فیلم‌های بد را تشخیص دهند.

به‌اعتقاد من نقد فیلم اصولا " بررسی نکات مثبت یک فیلم در ابعاد مختلف است. وقتی فیلمی فاقد تمام این جنبه‌هاست، شما مجبور می‌شوید تماما " از آن بد بگوئید، درحالیکه با نشان دادن و نقد فیلمهای خوب و بالا بردن سطح آگاهی تماشاگر، او دیگر علاقه‌ای به‌دیدن فیلم بد از خودش نشان نمی‌دهد.

■ **بهرحال سالهاست در زمینه نقد فیلم، این نخبه‌گرایی وجود داشته است، در حالیکه شما می‌توانید هم فیلم خوب را نقد کنید و هم فیلم بد را.**

ــ مطمئن باشید که در دراز مدت و طی چند سال کار مداوم در جهت آگاهی دادن از سینمای خوب و فیلم خوب به‌تماشاگر، بسیاری از مسائل را حل خواهد کرد.

■ **یکی‌دیگراز جنبه‌های روشنفکرانه برنامهٔ شما، نمایش برخی از فیلمهای خارجی به‌زبان اصلی است، به‌ویژه که نسخهٔ دوبله شدهٔ تعدادی از این فیلمها موجود است و حتی بعضی در آرشیو تلویزیون هم وجود دارد.**

ــ نمایش بعضی فیلم‌ها به‌زبان اصلی، به‌دلیلی که گفتید، نیست. ما، نیرو و امکانات محدودی داریم و نمی‌توانیم به‌همهٔ فیلمهای دوبله شدهٔ موجود در ایران، دسترسی داشته باشیم. حتی آن تعداد از فیلمهای دوبله شدهٔ موجود در آرشیو تلویزیون نیز، ممکن است در همان زمان که مورد نیاز ماست‌به‌نهاد دیگری امانت داده شده باشد و ما به‌ناچار، از فیلم دوبله نشده استفاده کنیم.

امکانات لازم برای دوبله فیلم، در تلویزیون موجود است اما فرصتی برای این‌کار نداریم. چون همان‌طور که می‌دانید، دوبله فیلم، حتی یک بخش از آن، احتیاج به وقـــت دارد و از انجا که تهیه و ضبط برنامه هفته به‌هفته صورت می‌گیرد، فرصتی برای این‌کار نداریم. البته خودمان هم معتقدیم که دوبله فیلم جذابیت بیشتری دارد و تماشاچی تلویزیون نیز با رغبت بیشتری فیلم را می‌بیند. برای جبران این مشکل سعی می‌کنیم قسمت‌هائی را برای نمایش انتخاب کنیم که گفتار، نقش کمی در آن داشته باشد.

■ **سئوال بعدی ما دربارهٔ شیوهٔ نگارش متون برنامه است که می‌بایست با نگارش متن برای یک رسانهٔ نوشتاری تفاوت داشته باشد. در این زمینه تا چه حد خود را موفق می‌دانید؟**

ــ تجربه‌هائی که من از ساختن دو برنامهٔ تلویزیونی "فانوس پندار" و "تصویر درشت" کسب کرده‌ام نشان می‌دهد که هریک از دو نوع نثر محاوره‌ای و نوشتاری، در جای خودش قابلیت‌ها و کاربردهائی دارد و هیچکدام از این دو به‌تنهائی کافی نیست. گاهی لازم است که بعضی متن‌ها با اجرای محاوره‌ای تنظیم شود، در حالیکه بعضی از قسمت‌ها را بعلت علمی و جدی بودن مطلب نمی‌شود این‌چنین اجرا کرد.

■ **آخرین قسمت برنامه شما نمایشی است بنام "ظهور و سقوط اکوان دیو"، هدفتان از این نمایش دنباله‌دار چیست؟**

ــ این نمایش، بخش اجتماعی برنامه است. ما تلاش می‌کنیم طی ۱۳ برنامه اول، تا حدی سینمای بعد از انقلاب را در این بخش مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم.

در سیزده قسمت دوم می‌خواهیم سراغ تاریخ سینمای ایران برویم و با توجه به‌جمع‌بندی‌هایی که از سینمای گذشته و حال داشته‌ایم، در سیزده برنامه سوم به‌ارائه تحلیل‌هائی که در این زمینه رسیده‌ایم، بپردازیم. ما الان اولین سری از این برنامه‌ها را نشان می‌دهیم و در این مرحله بخاطر اینکه بررسی‌هایمان از این سینما زیاد خسته‌کننده نباشد، تصمیم گرفتیم ابتدا مقداری به‌مسئله بنیادی سینمای ایران ــ یعنی مسئله تهیه کننده فیلم فارسی ــ توجه نشان دهیم. این قسمت بخاطر شیوه نمایشی‌اش هم دارای تنوع است و هم اینکه ابعاد اجتماعی و زمینه‌های روانی ظهور چنین سازندگانی را که نه‌تنها در دوره پیش از انقلاب فیلم فارسی ساختند، بلکه بعد از انقلاب هم دست از ابتذال‌سازی برنداشتند، روشن کنیم.

■ **قسمت‌های اخیر این نمایش، گیرائی اولیه خود را از دست داده و افت پیدا کرده است.**

ــ ما در این برنامه سعی می‌کنیم واقعیت‌هائی را دربارهٔ این سینما به تصویر بکشیم و این واقعیت‌ها در جهت کمال باشد. البته چنانچه احساس کنیم که قادر به حفظ ریتم و تداوم آن نیستیم و تماشاگر را راضی نمی‌کند، اقدام به‌قطع آن می‌کنیم.

■ **آیا در نمایش قسمت‌هائی از فیلمهائی که در ایران به‌نمایش عمومی درنیامده و "رویالتی" ــ حق امتیاز نمایش ــ ندارد، از نظر مقررات بین‌المللی با مشکلاتی مواجه نشده‌اید؟**

ــ ما تابع مقررات تلویزیون هستیم و تلویزیون هم در این چارچوب مقرراتش را اعمال می‌کند.

■

گفتگو با «محمد رضا اعلامی» کارگردان فیلم نقطهٔ ضعف

یک فیلم بی زمان و مکان

پرهیز از ضبط عناصر و محل‌هائی که مشخص کنندهٔ یک مکان معین باشد، بزرگترین مسئله ما به هنگام فیلمبرداری بود.



اعلامی (ویزور به‌گردن) ، صحنه‌ای از "نقطه ضعف" را کارگردانی می‌کند

"نقطهٔ ضعف" براساس کتابی به همین‌نام، نوشتهٔ "آنتونیس ساماراکیس" نویسندهٔ یونانی. حتی پیش از دیدن فیلم، خود این انتخاب در شرایط کنونی پرسش‌برانگیز است: چرا یک کتاب از یک نویسندهٔ یونانی؟ این پرسش و حرفهای دیگر را با "محمدرضا اعلامی" کارگردان جوان فیلم "نقطهٔ ضعف" مطرح کرده‌ایم و پاسخ شنیده‌ایم که میخوانید.

■ ابتدا در مورد سابقه کارسینمائی‌تان توضیح بدهید؟

— سینما و تلویزیون را در انگلیس تحصیل کرده‌ام. پس از پایان تحصیل و بازگشت به ایران، در تلویزیون شروع به‌کار کردم و کار تلویزیونی من تا سال ۶۱ ادامه داشت. در این مدت، فیلمهای کوتاه بسیاری ساختم و برنامه‌هائی نوشتم و پس از انقلاب، مدتی مسئول پخش شبکه اول تلویزیون بودم.

در فیلم "خط قرمز"، دستیار کیمیائی بودم و از دوسال پیش، چند فیلمنامه‌ای را که نوشته بودم و پس از آن نوشتم، برای تصویب به وزارت ارشاد اسلامی ارائه دادم که سه فیلمنامه‌ام تصویب شد و یکی از آنها، همین "نقطه ضعف" بود.

■ چرا این کتاب را برای نوشتن فیلمنامه انتخاب کردید؟

— این انتخاب به دوجهت بود. یکی شرایط و موازین فیلمسازی در کشور ماست که به‌رغم برداشته شدن قید و بندهائی — از جمله فراهم‌آمدن امکان ساختن فیلم در مایه‌های سیاسی — محدودیت‌هائی هم وجود دارد. کتاب "نقطه‌ضعف" علاوه براین که مورد علاقهٔ خودم است، به‌دلیل محدود بودن تعداد شخصیتها و فضای داستان، با شرایط موجود فیلمسازی نیز همخوان است.

دلیل دیگر برای انتخاب نقطهٔ ضعف این است که داستان، دارای مایه‌های ضد دیکتاتوری است و جنبهٔ جهانی دارد.

■ در کتاب "نقطه‌ضعف"، شخصیتها بی‌نام هستند و به عنوان "مسافر" و "مربی" و "مامور تحقیق" معرفی می‌شوند. همچنین داستان، مکان معینی ندارد و زمان بخصوصی نیز درآن مشخص نمی‌شود. به علاوه که هیچ نشانه‌ای که براساس آن بتوان زمان و مکان را حدس زد، در کتاب وجود ندارد: آیا در فیلم هم، کتاب به همین شکل برگردان شده است؟

— بله. زیرا هدف کتاب تعمیم دادن مسئله اختناق و ستم در کشورهای دیکتاتوری است. برای من نیز، همین جنبه از داستان بیشتر موردنظر بوده و بنابراین به‌آن ویژگی که اشاره کردید، در فیلم وفادار مانده‌ام. اصولاً سعی کرده‌ام تا آنجا که شرایط وامکانات اجازه می‌داده، به متن اصلی وفادار بمانم و درعین‌حال، از سینما دور نشوم. کتاب، بخشهائی توصیفی دارد که اگر میخواستم آن را به‌همان‌شکل کلام بازگو کنم، کار سینمائی نمی‌شد. بنابراین سعی کرده‌ام به بخش‌های توصیفی کتاب، جنبهٔ تصویری بدهم.

هرچند که باید فیلم را ببینید و قضاوت کنید، اما شخصا بسیاری از ایده‌هائی را که در برگردان کتاب به فیلم در ذهن داشته‌ام، با امکانات موجود، جامهٔ عمل پوشانده‌ام.

■ در کتاب، چون ابزار کار، قلم است، می‌توان به دلخواه به حذف عناصر مشخص‌کنندهٔ زمان و مکان پرداخت. اما دوربین گذشته از همهٔ توانائیهایش، کار را در این جهت مشکل می‌کند. برای این‌کار چه راه‌حلی

پیدا کرده‌اید؟

ــ درست است. حذف عناصر مشخص‌کنندهٔ زمان و مکان به هنگام فیلمبرداری، یکی از مهمترین مسائل ما به هنگام کار بود. به‌ویژه که علاوه برکوه و جنگل و ساحل، صحنه‌هائی در خیابان و میان جمعیت نیز وجود دارد و ما برای کنترل صحنه که نوشته‌ای، تابلوئی، و یا عنصر مشخص دیگری در کادر نباشد، می‌بایست همهٔ جوانب کار را می‌سنجیدیم. همچنین آدمهای صحنه و رهگذران نیز می‌بایست نشانی از یک مکان مشخص نداشتند که بناچار، می‌بایست تمامی محل فیلمبرداری را در کنترل می‌گرفتیم و صحنه‌پردازی می‌کردیم. خوشبختانه با همکاری ماموران انتظامی و به یاری مهارت و تجربهٔ آقای زرین‌دست ــ فیلمبردار فیلم ــ توانستیم نماهای موردنظر را بگیریم. فیلم، باقصه جلورفته و هرجا که احتیاج بوده، دوربین به‌میان جمعیت و در خیابان هم‌رفته است. فیلم را خواهید دید و مشاهده‌خواهید کرد که از این جهت توفیق داشته‌ایم، مگر این‌که از شکل یک خیابان، کسی که آشنا به آنجا باشد، بتواند محل را تشخیص دهد.

همچنین باید یادآور شوم که مساعدتهای همکاران من در این فیلم، به‌ویژه آقایان زرین‌دست، گلپایگانی و پرورش، در دست‌یافتن به‌حد مطلوب کار، بسیار موثر بود.

■ **علاوه برآن جنبه ضداختناق و دیکتاتوری کتاب، "نقطهٔ ضعف" دارای جنبه‌ی دیگری نیز هست که می‌تواند به‌عنوان یک جاذبهٔ تجارتی مورد توجه فیلمسازی که به این‌داستان روی می‌آورد، قرار گیرد. شما کدام‌یک از این دوجنبه را در فیلم پرورانده‌اید؟**

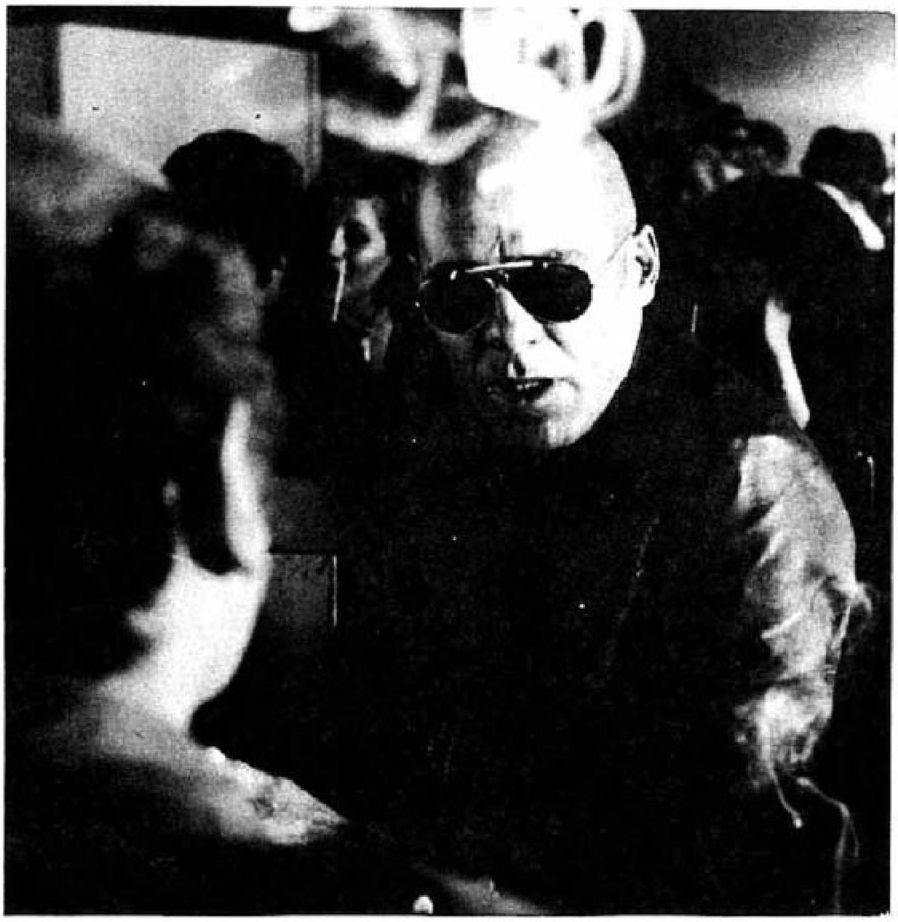
ــ همچنانکه یادآور شدم، تکیه اصلی کتاب، برروی همان جنبه‌های سیاسی و انسانی موضوع است. ساماراکیس، دوانسان و گذشتهٔ آنهارا تحلیل کرده، و این که وقتی آنها به هم می‌رسند و مدتی را با یکدیگر می‌گذرانند، برخوردهای عاطفی بین‌شان به‌وجود می‌آید و برهم تاثیر می‌گذارند. هرکلام و حرکت آنها، ضربه‌ای هشداردهنده و هشیار کننده بردیگری وارد می‌کند، به‌طوری که در پایان، یک عامل ستم و اختناق، دراثر این همنشینی و برخوردها، دگرگون می‌شود.

آنچه در فیلم موردنظر من بوده، همین جنبه از داستان است زیرا یک فیلمساز وقتی اثری از یک نویسنده را برای فیلم انتخاب می‌کند، نسبت به‌ایده‌های نویسنده باید احساس تعهد کند. ■

یك فیلمساز وقتی اثر یك نویسنده را برای فیلم ساختن انتخاب می‌کند، باید نسبت به ایده‌های نویسنده احساس تعهد کند.



حسین پرورش، جمشید آریا و جواد گلپایگانی در دو نما از فیلم "نقطه ضعف"



نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: محمدرضا اعلامی
تهیه کننده: جواد گلپایگانی ــ مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین‌دست ــ بازیگران: حسین پرورش، جواد گلپایگانی، جمشید آریا، محمد ابهری، منوچهر افسری، عباس قاجار، آنیک ــ محصول: کارگاه فیلم پویا

گفتگو با کارگردان فیلم عفریت



فلک‌نازی (وسط) درحال کارگردانی صحنه‌ای از فیلم ، همراه قریبیان

نفرت از صهیونیسم، به زبان سینما

■ "عفریت" دومین فیلمی است که "فرشید فلک‌نازی" به‌عنوان کارگردان در سینما ساخته است. فیلم اولش "داود نبی" به‌علت سنگین بودن مخارج و مشکلات مالی نیمه کاره رها شده است و قرار است بعد از نمایش عفریت مجددا" جلوی دوربین برود.

داستان "عفریت"، خطی حادثه‌ای و اجتماعی دارد: بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، چند روزنامه‌نگار قصد دارند کتابی شامل اسامی صهیونیست‌هائی که در ایران فعالیت دارند، منتشر کنند. آنها بدون‌این که چنین لیستی داشته باشند، در روزنامه‌ها اعلام می‌کنند که این کتاب بزودی منتشر خواهد شد. دست‌هائی برای جلوگیری از انتشار کتاب بکار می‌افتد و حوادث خونین تا پایان فیلم ادامه می‌یابد.

فلک‌نازی، پیش از این بیشتر در زمینه تئاتر فعالیت داشته است. خودش میگوید بازیگری تئاتر را بسیار دوست دارد و به‌آن ارج بسیار می‌گذارد، در زمینه سینما نیز نزدیک ۱۵ سال است برای ساختن فیلم انتظار می‌کشیده است، ولی هربار به‌علت مشکلاتی عقب نشسته است. گفتگوئی که در زیر می‌خوانید بیشتر در زمینه آخرین فیلم او "عفریت" است.

■

■ چطور شد که این قصه را برای کار اول انتخاب کردید؟

– همانطور که می‌دانید عفریت درواقع دومین فیلم من است چون فیلم اولم "داود نبی" بعلت گذشتن فصل مطلوب سال (بهار و تابستان)، تقریبا" در ابتدای راه، ناتمام ماند. اما دربارهٔ انتخاب این قصه باید بگویم کمتر کسی است که با نقش ویرانگر صهیونیست‌ها طی سالیان گذشته آشنا نباشد. و کمتر ایرانی است که کینه‌ای عمیق در دل و جانش از آنها نداشته باشد. من هم یکی از این مردمم که تفرتم را درقالب این فیلم بروز داده‌ام.

■ فکر می‌کنید تا چه حد در ساختن "عفریت" موفق بوده‌اید؟

– پاسخ به‌این سئوال را موکول می‌کنم به‌زمان نمایش فیلم و بعهده‌ی تماشاگران و صاحبنظران وامی‌گذارم.

■ در تهیه این فیلم با چه محظوراتی مواجه بوده‌اید؟

– بزرگترین مشکل ما در ساختن این فیلم مشکلات پیش‌بینی نشدهٔ مالی و هزینه‌های سرسام‌آوری بود که اگر تهیه کننده فیلم تن به‌وام و قرض نمی‌داد، این فیلم هرگز به‌اتمام نمی‌رسید.

■ سعی شما ساختن یک فیلم حادثه‌ای بوده است یا خواسته‌اید افشاگری‌هائی در زمینه اعمال صهیونیست‌ها انجام دهید.

– تلاش من این بوده است که فیلمی جاندار و پر انرژی و مملو از شور و زندگی بسازم. البته به روحیات و ماهیت آدمهای داستان نیز بی‌توجه نبوده‌ام.

■ چه کسانی در ساختن "عفریت" به‌شما کمک کرده‌اند؟

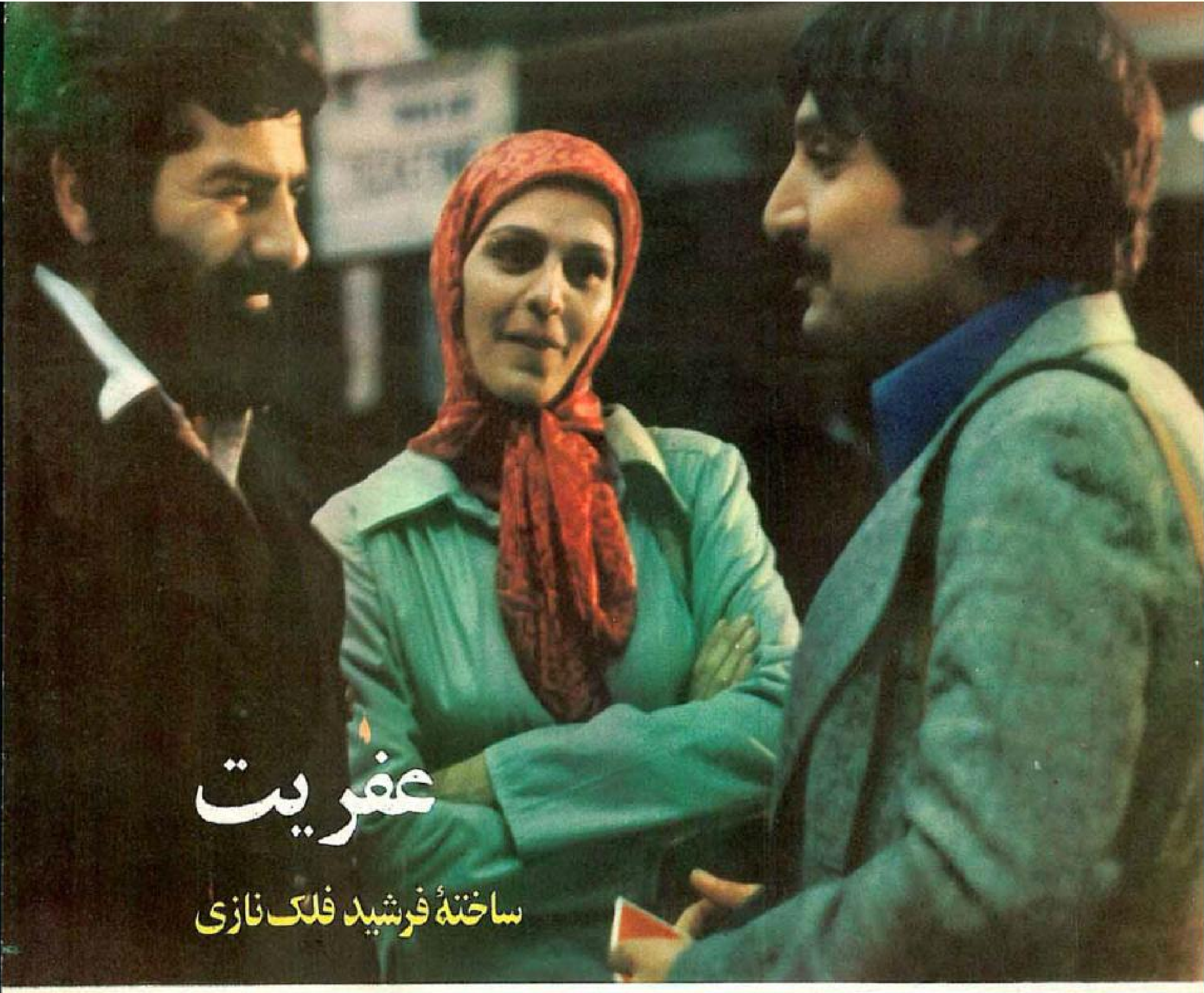
– ابتدا باید از علی عسگری نام ببرم که چه در تنظیم سناریو و چه در سمت دستیار کارگردان کمک‌های بسیاری کرد و از تجربیات و همفکری‌هایش بسیار بهره گرفتم. همچنین باید از علی مزینانی مدیر فیلمبرداری این فیلم یاد کنم که برای ساخته شدن فیلم تلاش صادقانه‌ای کرد.

■ چه‌کسانی نقش‌های اصلی فیلم را عهده‌دار بوده‌اند؟

– بازیگران فیلم فرامرز قریبیان، آهو خردمند، مرتضی نیکخواه، کاشانی، طوفان و ایرج سرباز بودند. ضمنا" در این فیلم چهار چهره تازه نیز به‌نامهای فریدون بهرام، مسعود موثقی، فاطمه نقوی و محمدرضا داودنژاد بازی‌دارند.

■




عفریت
ساختهٔ فرشید فلک نازی




محمد هاشم سبوکی تقدیم میکند
سعید راد
مجید مظفری
فرهنگ حیدری


سازنده:
جواد طاهری
عبور از میدان مین
با شرکت: سعید نیوندی . ایرج ریسه . رسول توکلی . نادر دلاوری . نعمت افشاریان . حسین ملکی . حسین اسدی
فیلمبردار: فرج حیدری نادر قویدل سناریست: جواد طاهری جواد روشنائی . خوشرو . مهدی سبوکی
رنگی ایستمن کالر

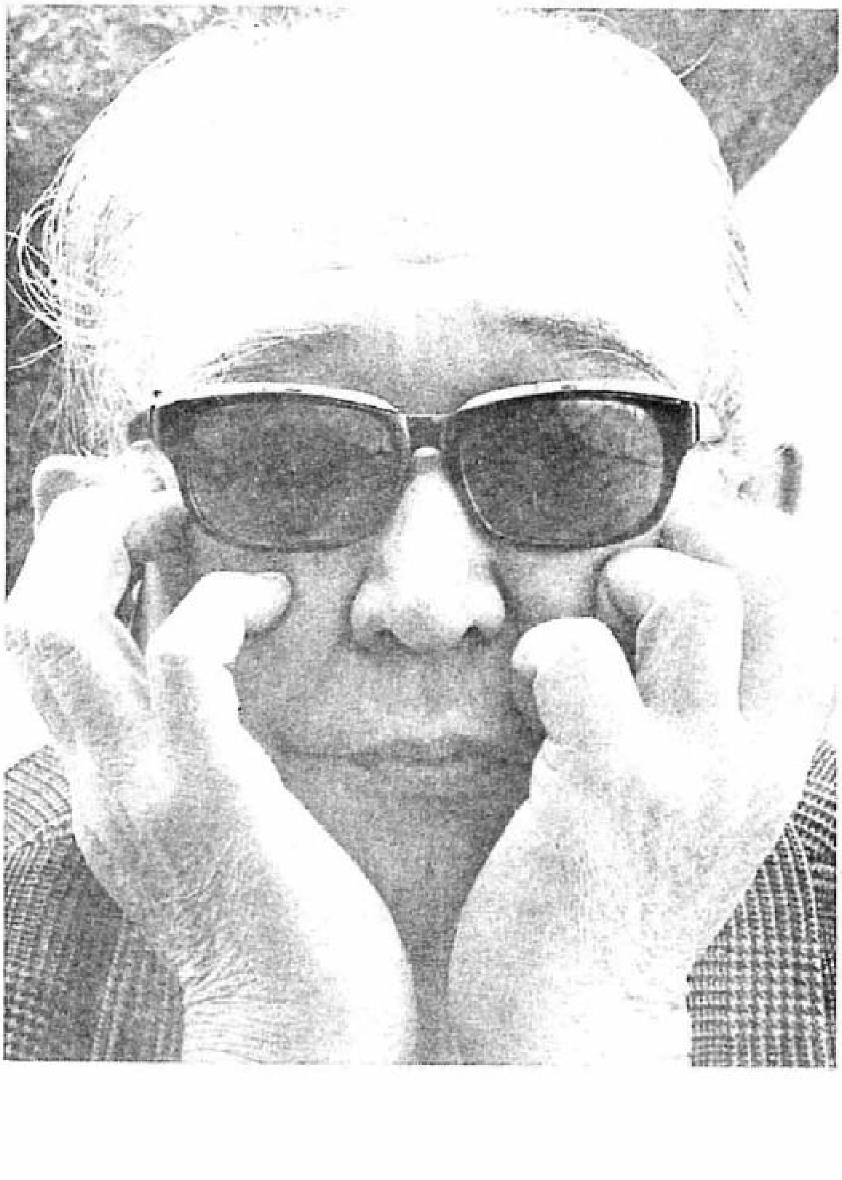
یادداشتهای کوروساوا

گزیده‌ای از «چیزی مثل اتو بیوگرافی»، نوشته کوروساوا

ترجمه حمید تبریزی

...دربارهٔ: دوران جوانی، درسهائی از یک استاد، مونتاژ، هنر فیلمسازی، و توشیرو میفونه

من کوهی چیزها را درباره مونتاژ از یاماسان فراگرفتم ولی فکر می‌کنم که مهمترین آنها این بود که در حین مونتاژ، انسان باید آنقدر هوشیاری داشته باشد تا بتواند خود را از قید و بند دلبستگی برهاند و به عنوان یک ناظر به فیلم نگاه کند.



بیست و سه سالم بود که برادر بزرگترم خودکشی کرد و بیست و شش سال داشتم که وارد دنیای سینما شدم. درطول این سه سال اتفاق چشم‌گیری که قابل نوشتن باشد در زندگی من رخ نداد. تنها واقعه مهم قبل از خودکشی برادرم، خبری بود راجع به‌برادر بزرگم که سالها از او بی‌اطلاع بودیم. او در اثر یک بیماری درگذشته بود. با مرگ دو برادر بزرگترم من تنها پسر خانواده‌ام محسوب می‌شدم و این امر باعث شد تا احساس یک مسئولیت درمقابل پدر و مادرم در من بوجود آید. از بی‌هدفی خودم در زندگی بی‌طاقت شده بودم.

موفق شدن در هنر در آنروزها خیلی مشکل‌تر از حالا بود، بطوریکه نسبت به استعدادم در هنر نقاشی به شک افتادم. فکر کردم شاید بهتر باشد حرفه دیگری را انتخاب کنم. راستش را بخواهید در عمق وجودم هرکاری قابل قبول بود، تنها مسئله من این بود که پدر و مادرم از من راضی و خیالشان راحت باشد. چون هیچ کاری جز دنباله‌روی از برادرم را نکرده بودم مرگ وی باعث شد زندگی من یک بی‌جهتی و بی‌هدفی نگران کننده‌ای پیدا کند و به‌اعتقاد من این یک نقطه عطف خطرناک در زندگی من بود.

یکروز در سال ۱۹۳۵ همانطور که روزنامه‌ای را می‌خواندم یک آگهی توجه مرا جلب کرد. استودیو فیلم "پی.سی.ال" (P. C. L.) دستیار کارگردان استخدام می‌کرد. تا آن لحظه وارد شدن به صنعت سینما به فکرم نرسیده بود ولی آن آگهی مرا به این کار علاقه‌مند کرد. آگهی مربوطه اشاره می‌کرد که اولین امتحان برای علاقه‌مندان نوشتن یک انشاء است. موضوع این انشاء هم قرار بود راجع به کمبودهای اساسی در سینمای ژاپن باشد و نویسنده می‌بایستی با ذکر مثال، پیشنهاد خود را برای رفع این اشکالات ارائه دهد. کمبودهای اساسی و راههای مبارزه با آن، خود موضوعی بود که می‌شد حسابی با آن کلنجار رفت و در ضمن حس شیطنت مرا هم تحریک می‌کرد. اگر کمبودها اساسی هستند، هیچ راهی برای مبارزه‌و از بین بردن آن وجود ندارد؟ پس من هم با قلمی نیمه نیشدار شروع به‌نوشتن کردم.

چند ماه بعد به‌من اطلاع دادند

که در امتحان اول قبول شده‌ام و برای امتحان بعدی باید به استودیو بروم. چقدر من راجع به صنعت فیلم‌سازی در ژاپن بی‌اطلاع بودم، و هیچوقت فکر نمی‌کردم روزی در آنجا مشغول به‌کار شوم. ولی در هر صورت راهم را به استودیو پیدا کردم و در آنجا بود که بزرگترین معلم تمام زندگیم را ملاقات کردم: ""یاما ـ سان"، کارگردان فیلم "کاجیرو یاماموتو".

درسهائی از یک استاد

در آگوست ۱۹۷۴ بود که خبردار شدم یاماسان بستری شده و احتمال بهبودی او نمی‌رود. در آنموقع قرار بود برای شروع فیلمبرداری فیلم "درسوازولا" به‌شوروی سفر کنم. در اثر بیماری، یاماسان آنقدر لاغر شده بود که بینی بزرگ وی بزرگتر به‌نظر می‌رسید. از اینکه بیمار شده بود اظهار تاءسف کردم و جملات معمول را بکار بردم و آرزو کردم که هرچه زودتر بهبود یابد و او در جواب من با صدائی نازک و موءدب پاسخ داد "متشکرم که با وجود مشغله فراوان به عیادت من آمده‌ای" ولی فورا" ادامه داد: "دستیار کارگردان روسی‌ات چطور است؟" وقتی پاسخ دادم "او مرد خوبی است و هرچه را که می‌گویم فورا" یادداشت می‌کند" خنده‌ای سر داد و گفت: "دستیار کارگردانی که هیچ کار نمی‌کند و فقط می‌نویسد، به‌درد نمی‌خورد!". در مسکو، از مرگ یاماسان مطلع شدم.

شاید بنظر عجیب بیاید که خاطرات خودم را از یاماسان با مرگش شروع کرده‌ام ولی این کار بدون دلیل نیست. می‌خواهم نشان دهم حتی در بستر مرگ مهمترین دلواپسی یاماسان دستیار کارگردان بود. هرگز او را با یک دستیار کارگردان، عصبانی ندیدم. او حاضر بود برای تعلیم درست دستیار کارگردان حتی فیلم خودش را فدا کند، حداقل برای من این تنها توجیه رفتار او بود.

در اتاق مونتاژ

من کوهی چیزها را درباره مونتاژ از یاماسان فرا گرفتم ولی فکر می‌کنم که مهم‌ترین آنها این بود که در حین مونتاژ، انسان باید آنقدر هوشیاری داشته باشد تا بتواند خود را از قید و



یک بازیگر معمولی ژاپن برای بیان یک حالت احتیاج به ده فوت فیلم‌دارد، اما "توشیرو میفونه" در ۳ فوت فیلم این کار را انجام میداد.

یك کارگردان خوب می‌تواند از یك فیلمنامه خوب، فیلمی درخشان سازد. باهمان فیلمنامه یك کارگردان متوسط می‌تواند یك فیلم قابل قبول سازد. اما از یك فیلمنامه بد حتی یك کارگردان‌خوب هم نمی‌تواند فیلم خوب خلق کند.

بند دلبستگی برهاند و به‌عنوان یک ناظر به‌فیلم نگاه کند. فیلمی را که یاماسان با زحمت و رنج فراوان فیلم‌برداری کرده بود در اتاق مونتاژ چنان آنرا تکه تکه می‌کرد که گوئی یک خودآزار تمام عیار است.

یاماسان در اتاق مونتاژ یک قاتل صدیق و بی‌رحم بود! حتی بعضی اوقات فکر می‌کردم اگر قرار است آنقدر فیلم را دور بریزیم، چرا اصلا" آنرا فیلمبرداری می‌کنیم؟ من هم به‌سهم خودم زحمت فراوان برای فیلمبرداری فیلم می‌کشیدم و قبول دور ریختن قسمت زیادی از آن برایم مشکل بود.

تئوری من درباره قدرت جذابیت سینما که از ترکیب فزاینده تاءثیر صدا و تصویر نیرو گیرد نیز از تجربه صداگذاری یاماسان سرچشمه گرفته بود. در آن موقع در ژاپن صدا به‌تازگی وارد صنعت فیلم شده بود و من فکر نمی‌کنم رابطه بین صدا و تصویر بطور عمیق مورد مطالعه کارگردانان زیادی قرار گرفته بود که بفهمند صدا و تصویر هر دومکمل یکدیگر هستند و فکر می‌کنم یاماسان می‌خواست آنچه را که می‌داند به‌من بیاموزد، چون صداگذاری فیلم "عشق توجورو" را به‌من واگذار کرد. وقتی که کار مرا در اتاق نمایش دید، به‌من دستور داد که تمام آنرا دومرتبه انجام دهم. این برای من کاملا" غیرمترقبه بود و گوئی که مرا در ملاء عام خوار و خفیف کرده‌اند. انجام دادن دومرتبه‌آن مستلزم صرف نیرو و وقت بسیار زیادی بود و من نمی‌توانستم بصورت افرادی که مرا در صداگذاری یاری کرده بودند نگاه کنم. علاوه بر تمام اینها، من واقعا" نمی‌دانستم که اشتباه کارم در کجاست. در هر صورت فیلم را حلقه به حلقه و چندین‌بار برای پیدا کردن خطایم نگاه کردم. بالاخره آنها را یافتم و دومرتبه فیلم را صداگذاری کردم و سپس آنرا به یاماسان نشان دادم. بعد از اتمام نمایش او فقط به‌من گفت "خوبست!" در آن لحظه از او متنفر بودم. چرا او مرا مجبورمی‌کند هرکاری را که می‌خواهد انجام دهم و بعد هم هرچه دلش می‌خواهد می‌گوید؟ اما این احساس لحظه‌ای بیشتر طول نکشید.

در جشنی که بخاطر اتمام فیلم "عشق توجورو" ترتیب داده شده بود، خانم یاماموتو نزد من آمد و با من مشغول صحبت شد: " شوهر من

خیلی خوشحال بود، او می‌گفت *کوروساوا* می‌تواند سناریو بنویسد، کارگردانی کند، مونتاژ کند و حالا هم صدا روی فیلم بگذارد. او آینده خوبی دارد." ناگهان چشمان من داغ شد. *یاماسان* بهترین معلم بود. *یاماسان!* من به‌تو قول می‌دهم که بیشتر سعی کنم.

پایان جنگ

من نسبت به روح نظامی و جنگ‌جوئی ژاپن مقاومتی نشان ندادم. متاسفانه باید اعتراف کنم که جراءت یک مقاومت مثبت را نداشتم و فقط زندگی را سر می‌کردم و از انتقاد طفره می‌رفتم. من راجع به‌این موضوع خجل هستم ولی باید صداقت داشت. روز ۱۵ اگوست ۱۹۴۵ من و بقیه افراد استودیو به‌آنجا احضار شدیم تا بیانیه مهمی را از رادیو گوش کنیم. قرار بود شخص امپراتور صحبت کند. هیچوقت صحنه‌هائی را که آن روز در خیابان دیدم از یاد نخواهم برد. مردم در تمام خیابان‌ها و مغازه‌ها به‌نظر می‌رسید که کاملا" برای مرگ شرافتمندانه جمعی آماده‌اند. فضا کاملا" هیجان زده بود. مغازه‌دارانی را دیدم که نشسته، شمشیر خود را از غلاف بیرون کشیده و به‌لبه تیز آن خیره شده بودند. در هرصورت بعد از شنیدن بیانیه امپراتور از همان راه که آمده بودم برگشتم، ولی صحنه بکلی متفاوت شده بود. مردم با قیافه‌های بشاش خیابان‌ها را شلوغ کرده بودند، گوئی که خود را برای جشنی آماده می‌کردند. نمی‌دانم این، قدرت سازش مردم ژاپن را نشان می‌دهد یا کودنی آنها را. در هرصورت باید قبول کرد که این دو جنبه در شخصیت ژاپنی وجود دارد همانطور که در شخصیت خود من وجود دارد. اگر امپراتور نطق خود را ایراد نکرده بود و از مردم نمی‌خواست تا شمشیر خود را غلاف کنند و در عوض از مردم می‌خواست که مرگ شرافتمندانه را بپذیرند، آن مردم احتمالا" همان کاری را که از آنها انتظار می‌رفت می‌کردند و همگی می‌مردند. و احتمالا" من هم مانند آنها همان کار را انجام می‌دادم. مردم ژاپن حق‌جوئی را غیر اخلاقی ولی از خود گذشتگی را راه معقول در زندگی می‌دانند.

اولین ملاقات با توشیرو میفونه

در ژوئن سال ۱۹۴۶، بعد از پایان جنگ، استودیو "توهو" تصمیم گرفت برای فعالیت‌های بیشتر هنرپیشه استخدام کند.

روزی که هنرپیشه‌ها برای مصاحبه و آزمایش به‌استودیو آمده بودند من مشغول فیلمبرداری یکی از فیلمهایم بودم و نمی‌توانستم در مصاحبه‌ها در هیئت ژوری‌شرکت کنم. اما موقع ناهار از استودیو بیرون آمدم و با "هایدکو تاکامین" مواجه شدم که به‌من گفت: "یک نفر آنجاست که واقعا" عالیست نمی‌خواهی او را ببینی؟"

از ناهار دست کشیدم و با او به محل برگذاری مصاحبه رفتم. در آن را باز کردم، از بهت و حیرت میخکوب شدم. مرد جوانی را دیدم که با خشم و آشفتگی دور اتاق این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت. مانند یک جانور زخمی یا در تله افتاده که می‌خواهد خود را آزاد سازد. از دیدن وی به‌وحشت افتادم. همانجا خشکم زده بود. در حقیقت این مرد جوان عصبانی نبود و خشونت وی هم برای دوربین بود که از او مشغول گرفتن فیلم آزمایشی بود. او داشت بازی می‌کرد.

وقتی که نقش خود را اجرا کرد، صندلیش را جابجا کرد و با خستگی تمام خود را روی آن انداخت و با نگاهی تهدیدآمیز به هیئت ژوری خیره شد. من می‌دانستم که چنین رفتاری بخاطر نشان ندادن خجالت از او سر می‌زند ولی به‌نظر می‌رسید هیئت ژوری رفتار او را نوعی بی‌احترامی و توهین تلقی می‌کند. بدون در نظرگرفتن توصیه و تعریف فراوان *یاماسان*، او را در مصاحبه قبول نکردند. در همین اثنا بود که متوجه شدم دارم داد می‌زنم که: "لطفا" یک دقیقه صبر کنید!". من می‌خواستم که راءی‌گیری دوباره انجام شود. در هیئت ژوری غوغا به‌پا شد. یک نفر داد می‌زد که "این دموکراسی نیست، انحصارطلبی کارگردانان است!"

بالاخره *یاماسان* که درراءس هیئت ژوری قرار داشت اعلام کرد که بعنوان یک کارگردان سینما، مسئولیت استعداد و قدرت بازی هنرپیشه مورد بحث را قبول خواهد کرد. با اعلام وی، مرد جوان مورد قبول هیئت ژوری قرار گرفت. او، کسی جز توشیرو میفونه نبود.

بعد از استخدام، میفونه در دو فیلم به‌کارگردانی "سن چان" و "*یاماسان*" بازی کرد. اشخاص زیادی فکر می‌کنند که میفونه را من کشف کرده‌ام و فنون بازیگری را به‌او آموخته‌ام، در صورتیکه اینطور نیست. همانطور که جریان را شرح دادم، *یاماسان* بود که میفونه را کشف کرد و به‌کمک سن چان بازیگری وی را شکل داد و از او یک هنرپیشه ساخت.

من فقط شاهد قضیه بودم و در فیلم "فرشته مست" بود که تمامی استعداد میفونه را بکار گرفتم. میفونه دارای استعدادی بود که در سینمای ژاپن با آن برخورد نکرده بودم.

بیشتر از هرچیز دیگری سرعت وی در بیان و القای احساس شخصیت‌ها بود که مرا شگفت‌زده می‌کرد. یک هنرپیشه معمولی ژاپنی برای نمایش یک احساس یا حالت، احتیاج به ده فوت فیلم دارد، اما میفونه در ۳ فوت فیلم اینکار را انجام می‌داد. سرعت حرکت او بحدی بود که عملی را که هنرپیشگان دیگر در ۳ حرکت جداگانه انجام می‌دادند او در یک حرکت انجام می‌داد و زیرکانه‌ترین موقع‌شناسی که من در یک هنرپیشه ژاپنی دیده بودم در او وجود داشت. با تمام سرعتش در بازی، او دارای حساسیتی فوق‌العاده بود. من آدمی نیستم که تحت تاءثیر هنرپیشه قرار بگیرم ولی در مورد میفونه از خود بیخود می‌شدم.

یادداشت‌هایی درباره فیلمسازی

سینما چیست؟ پاسخ به‌این سئوال کار آسانی نیست. خیلی وقت پیش، داستانسرای ژاپنی "نائویا شیگا" انشایی را که نوه‌ء او نوشته بود بعنوان یکی از برجسته‌ترین نثرهای زمان خودش در یک مجله ادبی منتشر کرد. عنوان این انشاء "سگ من" بود که این‌طور شروع می‌شد: "سگ من شبیه یک خرس است، همچنین شبیه یک گورکن است، همچنین شبیه یک روباه است ..." نوشته سپس خصوصیات سگ را برشمرده و آنرا بازهم با حیوان دیگری مقایسه می‌کرد و لیست کاملی از حیوانات را نام می‌برد. مقاله اینطور تمام می‌شد که "اما او چون یک سگ است، بیشتر از همه به یک سگ شبیه است."

بخاطر دارم که خود من از این

مقاله سخت به‌خنده افتادم. در حالیکه مقاله به‌نکته مهمی اشاره می‌کرد: سینما شبیه خیلی از هنرهای دیگر است. اگر سینما مختصات ادبیات را دارد، همچنین ازکیفیتهای تاءتر هم بهره‌مند است، همچنین از مختصات فلسفه، نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی هم بی‌بهره نیست. اما سینما در تحلیل نهایی، سینما است.

وقتی من شروع به فکر کردن دربارهٔ ساختن یک فیلم می‌کنم، همیشه در مغزم چند ایده وجود دارد که احساس می‌کنم مایلم راجع به‌آنها فیلم بسازم. یک‌بار یکی از این ایده‌ها در فکرم رشد می‌کند و شاخ و برگ می‌دهد. منهم همین ایده را می‌گیرم و توسعه‌اش می‌دهم. هرگز روی پروژه‌ای که به‌من از طرف تهیه کننده پیشنهاد شده باشد کار نکرده‌ام. فیلمهای من از میل به‌گفتن چیز بخصوصی در یک زمان بخصوص سرچشمه می‌گیرند. ریشه هر فیلمی برای من در این‌احتیاج شخصی است که می‌خواهد چیزی را بیان کند. چیزی که این ریشه را تغذیه کرده و باعث می‌شود به یک درخت تبدیل شود، فیلمنامه است. و چیزی که باعث می‌شود این درخت بارور شود و میوه دهد، کارگردانی است. با وجودیکه تمام صحنه‌های فیلم از قبل تنظیم می‌شود، اما صحنه‌ای را عین سناریو فیلمبرداری کردن، جالبترین طریقه کار نیست. ممکن است در حین فیلمبرداری اتفاقهای غیر منتظره‌ای رخ دهد که تاءثیر چشمگیری بر فیلـم بگذارد. وقتی اینگونه چیزها را بتوان در فیلم گنجاند، بدون اینکه تعادل فیلم را به‌هم بزند، نتیجه کار بسیار جالبتر خواهد بود. این‌جریان مانند پختن ظرفی در داخل کوره است. درحین پختن، خاکستر و ذرات دیگر ممکن است بر روی لعاب مذاب بیفتد و باعث بوجود آمدن زیبایی پیش‌بینی نشده‌ای شود. چنین تاءثیرات پیش‌بینی نشده ولی زیبا در حین کارگردانی یک فیلم پیش می‌آید، پس منهم آنها را "تغییرات کوره‌ای" می‌خوانم.

یک کارگردان خوب می‌تواند از یک فیلمنامه خوب، فیلمی درخشان بسازد. با همان فیلمنامه یک کارگردان متوسط می‌تواند یک فیلم قابل قبول بسازد. اما از یک فیلمنامه بد حتی یک کارگردان خوب هم نمی‌تواند فیلم خوب خلق کند. دوربین و میکروفن باید هردو قادر باشند از آب و آتش بگذرند. این چیزی است که یک فیلم واقعی را می‌سازد. سناریو هم باید دارای چنین قدرتی باشد.

فراموش کرده‌ام چه کسی بود که گفت خاطرات، اساس خلاقیت است. تجربه‌ها و چیزهای مختلفی را که می‌خوانم در خاطره‌ام باقی می‌مانند و به صورت پایه و اساسی درمی‌آیند که بر روی آنها می‌توانم چیزهای جدید بسازم. نمی‌توان چیزی را از هیچ بدست آورد.

بهمین دلیل از زمان جوانی، موقع خواندن همیشه یک دفترچه یادداشت دم دست دارم و عکس‌العملهایم و چیزهایی را که جلب توجهم می‌کنند، یادداشت می‌کنم. این دفترچه‌ها بصورت تودهٔ انبوهی درآمده‌اند و هروقت که می‌خواهم سناریویی بنویسم به‌آنها مراجعه می‌کنم. این یادداشتها همیشه در جایی به‌من کمک می‌کنند تا موانع را از سر راه بردارم و به نوشتن ادامه دهم. حتی برای نوشتن دیالوگ‌های یک خطی هم از این یادداشتها کمک گرفته‌ام. بنابراین چیزی را که می‌خواهم بگویم این است: "کتاب را درحال دراز کشیدن روی تخت نخوانید."

چیزی را که باید مخصوصا" بدان توجه کرد، اینست که بهترین فیلمنامه‌ها کمترین فصول توضیحی را دارند. اضافه کردن توضیحات به یک فصل توصیفی خطرناکترین تله‌ای است که ممکن است گرفتارش شد. به‌سادگی می‌توان حالت روانی شخصیت در یک زمان بخصوص توضیح دادولی توصیف آن از طریق حرکت و یا دیالوگ کاری است بس مشکل، اما غیر ممکن نیست. خواندن نمایشنامه‌ها کمک بسیار مفیدی می‌توانند باشند و حتی من معتقدم که داستانهای پلیسی استخوان‌دار هم می‌توانند آموزنده باشند.

بدترین عمل یک بازیگر، نشان دادن آگاهی نسبت به‌دوربین است. اغلب بازیگران به‌محض شنیدن "حرکت!" عصبی می‌شوند و جهت نگاه کردن خود را تغییر می‌دهند و غیر طبیعی عمل می‌کنند دوربین این توجه غیر طبیعی بازیگر به‌خودش را کاملا" واضح نشان می‌دهد. من همیشه می‌گویم "فقط با هنرپیشه مقابلت صحبت کن. اینجا تئاتر نیست که



حرفهایت را به‌تماشاچی بزنی. احتیاجی به‌نگاه کردن به دوربین نیست. اما وقتی بازیگر می‌داند که دوربین آنجاست، بطور ناخودآگاه یک سوم یا نصف راه را بطرف دوربین می‌چرخد. فیلمبرداری باچند دوربین، این حسن را دارد که هنرپیشه فرصتی پیدا نمی‌کند که بفهمد کدام دوربین دارد از او فیلم می‌گیرد.

مرا غالبا" متهم می‌کنند که نسبت به صحنه واشیاء آن وسواس نشان می‌دهم. اولین کارگردان ژاپنی که اصالت اشیاء و دکور صحنه را خواستار شد "کنجومیزوگوشی" بود، که واقعا" فیلمهایش دارای صحنه‌آرایی فوق‌العاده‌ای هستند. من چیزهای زیادی از او یاد گرفتم که مهمترین آنها صحنه آرایی بود. کیفیت صحنه در کیفیت کار بازیگران تاءثیر می‌گذارد. اگر نقشه یک خانه و طرح اتاقها به‌درستی انجام شده باشد، بازیگرها هم اعمالشان طبیعی خواهد بود. مثلا" من اگر مجبور باشم به بازیگر بگویم "فکر نکن که این‌اتاق نسبت به بقیه خانه در کجا قرار دارد." آن راحتی طبیعی بدست نخواهد آمد. بهمین دلیل من صحنه‌ها را دقیقا" مانند یک محل واقعی می‌سازم. البته کار فیلمبرداری به‌آهستگی پیش می‌رود ولی در عوض احساس واقعی بودن مکان را بیشتر می‌کند.

غالبا" از من سئوال می‌شود که چرا چیزهایی را که در طول سالها آموخته‌ام به‌دیگران نمی‌آموزم. در حقیقت من خیلی علاقمندم که اینکار را بکنم، ۹۹% از دستیار کارگردانانی که با من کار کرده‌اند برای خودشان کارگردان شده‌اند. ولی فکر نمی‌کنم هیچکدامشان زحمت آموختن مهمترین چیزها را به‌خود داده باشند. ■

سال شمار تاریخ سینما

۱۹۱۶ تا ۱۹۲۸

از مقدمه
"دائره المعارف جهانی
فیلم" (چاپ ۱۹۷۲)
تالیف
"دکتر راجرمن ول"

۲

فصلی از تاریخ سینما

۱۹۱۶ ــ در آمریکا "تعصب" دومین فیلم عظیم سه‌ساعته گریفیت شامل ۴ مرحله مختلف از تاریخ انسانی است که بطور همزمان بنمایش گذاشته می‌شود. "شهرنشینی" ساخته "توماس اینس" نمایش داده می‌شود. "هارولد لوید" بعنوان یک شخصیت تنها و خوشبخت در سینما ظاهر می‌شود. در زمینه مستند، درانگلستان فیلم "نبرد سام" ساخته می‌شود.

۱۹۱۷ ــ درآمریکا "خیابان آرام" ساخته "چارلی چاپلین" و "دخترک نحیف ثروتمند" با بازی مری‌پیکفورد تولید می‌شود. جان‌فورد" کارگردانی را آغاز می‌کند. "باستر کیتون" بازی در فیلمها را شروع می‌کند. در زمینه انیمیشن در آمریکا "پات سولیوان" محبوبیت فیلم کارتون را با توسعه سریال "گربه فلیکس" تضمین می‌کند

۱۹۱۸ ــ "چاپلین" بعد از تعدادی کمیکهای عالی یک یا دوحلقه‌ای اولین فیلم کوتاه سینمائی را بنام "دوش فنگ" میسازد. گریفیث "قلبهای جهان" را می‌سازد. در آلمان "ارنست لوبیچ" اولین فیلمش‌راکارگردانی میکند. درفرانسه "آبل گانس" "من متهم می‌کنم" را می‌سازد. در زمینه انیمیشن اولین فیلم بلند سینمائی‌بنام "غرق شدن لوسی‌تانیا" توسط "وینسور مک‌کی" درآمریکا ساخته می‌شود.

۱۹ ــ ۱۹۱۸ ــ سیستمی شناخته شده بنام "تری آرگون" درآلمان بوسیله "ووگت"، "انگل" و"ماسول" که می‌تواند صدا را بصورت فوتوگرافی روی فیلم ضبط کند آغاز شد. در کنار این عده، دیگران درانگلستان و سایر کشورها مثل دوران اولیه سالهای ۱۸۸۰ برای ضبط‌صدا بوسیله نور تجاربی میکردند. این سیستم ارجحیت توسعه لایه‌های "بلاتنر" بر روی سیمهای فلزی مغناطیسی را ثابت کرد. فوتوگرافی صدا بوسیله "لی دی فارست" در سیستم "فونو ــ فیلم" وی توسعه و تحول پیدا کرد.

۱۹۱۹ ــ در آلمان "مطب دکتر کالیگاری" فیلم مشهور خوفناک "رابرت وینه" ساخته شد. "فریتزلانگ" اولین فیلمش را کارگردانی کرد. در آمریکا "فون اشتروهایم" اولین فیلمش را بنام "شوهران کور" می‌سازد. سیسیل ب دومیل" مذکر و مونث" و گریفیث "شکوفه‌های شکسته" را میسازند. در انگلستان سریال "رازهای طبیعت" به تهیه کنندگی "اچ بروس و ولف"



آغاز می‌شود، که در سال ۱۹۲۱ "پرسی اسمیت" به‌جمع آنها می‌پیوندد. تولید و صنعت فیلم در شوروی ملی اعلام می‌شود.

۱۹۲۰ ــ لون چینی کاراکترش را بعنوان یک بازیگر فیلمهای وحشتناک آمریکائی آغاز می‌کند. "کارل درایر" فیلم "برگهائی از کتاب شیطان" رامی‌سازد. در آمریکا "بسوی خاور" توسط گریفیث، ساخته می‌شود. "داگلاس

فربنکس" در "سه تفنگدار" بازی می‌کند. "چاپلین" "پسربچه" را میسازد و "باستر کیتون" کارگردانی فیلم را شروع میکند.

۱۹۲۱ـ "رودولف والنتینو" با بازی در فیلم "چهار سوار سرنوشت" خاطره دلپذیری در اذهان تماشاگران باقی می‌گذارد. "فون اشتروهایم" "همسران احمق" را می ـ سازد. در سوئد شوستروم فیلمی بنام "بگذار روحت تحمل این شهادت را داشته باشد" می‌سازد. در دانمارک فیلمهای "جادوگر" ساختهٔ "کریستینسن" و "بیوه‌های کشیش" ساخته "درایر" تهیه می‌شوند. در زمینه مستند، فلاهرتی مستند عظیمش را درباره زندگی اسکیموها بنام "نانوک شمال" به‌پایان میبرد (که در ۱۹۲۲ با موفقیت زیادی به‌نمایش گذاشته می‌شود.). در انگلستان "اچ بروس وولف"، "زیبروگی" را که یک فیلم استراتژیک جنگی با استفاده از مدلهای انیمیشن است تولید می‌کند. در زمینه انیمیشن در آلمان "هانس ریشتر" و "ویکینگ اگلینگ" فیلمسازی انتزاعی را توسعه می‌دهند. "ماکس فلیشر" سریالهای انیمیشن "فاخته دلقک" و "بیرون از دوات" را می‌سازد.

۱۹۲۲ـ در آمریکا "رابین هود" داگلاس فربنکس، درآلمان "دکترمابوز" فریتزلانگ و "نوسفراتو"ی مورنائو و در فرانسه "خشونت" آبل گانس ساخته می‌شود.

۱۹۲۳ ـ "جیمز کروز" اولین فیلمی را که زندگی پیشگامان آمریکائی را نشان میدهد بنام "واگن سر پوشیده" کارگردانی می‌کند. "هارولد لوید" در "نجات در آخرین لحظه" و "لون چینی" در فیلم "گوژپشت نتردام" بازی می‌کنند. "فون اشتروهایم" در "حرص" شیوه‌های مدرن رئالیسم را در حد بیشتری مورد استفاده قرار می‌دهد. "خانمی از پاریس" کار مشترک "چاپلین" و "آدولف منجو" و "مهمان‌نوازی ما" ساخته "باستر کیتون" تهیه می‌شوند. در سوئد توانائی "گرتا گاربو" در فیلم "داستان گوستا برلینگ" ساخته "اشتیلر" رخ می‌نماید. در زمینه انیمیشن در آمریکا یک فیلم آموزشی با استفاده از نمودارهای انیمیشن ساختهٔ "ماکس فلیشر" برای نشان دادن فرضیه نسبیت "اینشتین" تولید می‌شود. "والت دیسنی" اولین استودیویش را بنیاد می‌نهد. "فونو فیلم" بعنوان یک وسیله‌تماشائی مخصوص بمدت کوتاهی به‌معرض عموم گذاشته می‌شود.

۱۹۲۴ ـ در آمریکا "سیسیل ب دومیل" اولین نسخه فیلم "ده فرمان" را همراه با "رومن نووارو" می‌سازد. "جان فورد" "اسب آهنین" را که راجع به "اتحادیه پاسیفیک" است، می‌سازد. و لوبیچ فیلم ماهرانه کمدی "دایره ازدواج" را، کمپانی متروگلدوین مایر بنیان نهاده می‌شود. در آلمان "حماسه نیبلونگ" ساخته "فریتزلانگ"، "آخرین خنده" ساخته مورنائو، در شوروی "اعتصاب" ساخته "سرگی ایزنشتین" تهیه می‌شوند. در فرانسه، رنه کلر "انتراکت" را می‌سازد و همراه با سایر کارگردانان نظیر "لوئیس بونوئل" و "ژان رنوار" یک حرکت تجربی "آوانگارد" را بنیان می‌نهد. "فرناند لوگر" هنرمند فرانسوی "باله مکانیکی" را می‌سازد. در زمینه مستند "جان گریرسون" انگلیس را به‌قصد آمریکا برای مطالعه درباره فیلم و سایر زمینه‌های ارتباطی با استفاده از کمک هزینه تحصیلی مرکزتحقیقاتی راکفلر در زمینه علوم اجتماعی ترک می‌کند. در آمریکا "پاول استراند" در کارگردانی فیلم "ماناهاتا" همکاری می‌کند. در شوروی "زیگاورتوف" حرکتی در سینما بنام "سینما چشم" بوجود می‌آورد.

۱۹۲۵ ـ در شوروی "ایزنشتین" یکی ازبااهمیت‌ـ ترین فیلمهایش را بنام "رزمناو پوتمکین" می‌سازد. در آلمان "جی دبلیو پابست" مجموعه فیلمهای سیاه‌اجتماعی و روانشناسانه خود را با "کوچه غمناک" آغاز کرد. در آمریکا "کینگ ویدور" فیلم خوب و برجسته "رژه بزرگ" را درباره جنگ می‌سازد. "باستر کیتون فیلم "هفت شانس" و چارلی چاپلین "جویندگان طلا" را می‌سازند. در زمینه مستند فیلمهای بلند و سینمائی متحول می‌شوند. در آمریکا "کوپر" و "شودساک" فیلم "علف" را می‌سازند. (این فیلم در ایران و از کوچ ایل‌بختیاری فیلمبرداری شده است ـ م.) در فرانسه "شوالیه‌صلیبی سیاه" ساخته "لئون پیوریر" تهیه می‌شود و فلاهرتی فیلم "موانا"یش را در دریای جنوب به‌پایان می‌برد.

۱۹۲۶ ـ در آمریکا "باستر کیتون" در یکی از بهترین فیلمهای کمدی دوران صامت بنام "ژنرال" بازی می‌کند. "لورل و هاردی" همکاریشان را بایکدیگر آغاز می‌کنند. "فرد نیبجو" عظیم‌ترین فیلم تمام‌دوران صامت، "بن‌هور"، را می‌سازد. برادران وارنرفیلمی را به نام "دون ژوان" با موسیقی همزمان ضبط شده روی‌دیسک بنمایش می‌گذارند. جون کرافورد بعنوان یک ستاره‌هنرمند دوران طولانی بازیگریش را آغاز می‌کند. در شوروی

"پودوفکین" فیلم "مادر" را تمام می‌کند و در آلمان فریتز لانگ "متروپولیس" را می‌سازد. در انگلستان "آلفرد هیچکاک" اولین فیلم جنائی‌اش را بنام "مستاجر" کارگردانی می‌کند. در زمینه انیمیشن در آلمان "لوته رینگر" فیلم "ماجراهای پرنس احمد" را بصورت نقاشی سیاه یکدست می‌سازد. انجمن فیلم لندن تاسیس می‌شود. در ششم اگوست ۱۹۲۶ فیلم صامت "دون ژوان" با موسیقی همزمان ضبط شده بر روی دیسک بوسیله برادران وارنر با همکاری کمپانی تلگراف بل و وسترن الکتریک نمایش داده می‌شود. صفحات به‌قطر ۱۶ اینچ و با سرعت ۳۳ و یک سوم دور بودند. موسیقی فیلم بوسیله ارکستر فیلارمونیک نیویورک اجرا شده‌بود با مقدمه‌ای از سخنرانی کوتاهی توسط "ویل اچ هیز". تولید مجدد صدا با دوربین‌و پروژکتور بصورت مکانیکی همزمان شده بود اما تولید دوباره همچنان خام و ناپخته و مونتاژ فیلم معمولی غیرممکن بود. "فوکس" اجازه حق استفاده از سیستم "تری ـ آرگون" آلمانی و همچنین این حق برای استفاده از یک قسمت فرعی از سیستم "فونوفیلم" دی فارست را بدست آورد و پخش‌فیلمهای کوتاه با صدا و همچنین گذاشتن موسیقی روی فیلمهای صامت را آغاز کرد. اولین فیلم سینمائی که بدینوسیله صداگذاری شده بود "چه ارزشی دارد افتخار و شکوه؟" نام دارد.



۱۹۲۷ ـ در آمریکا، "فرانک کاپرا"، "هاری لنگدون" کمدین را در فیلمی بنام "شلوار دراز" کارگردانی کرد. "سیسیل ب دومیل" اولین نسخه فیلم "شاه‌شاهان" را می‌سازد. گرتاگاربو" و "جان گیلبرت" برای اولین بار با یکدیگر در فیلم "جسم و شیطان" ظاهر می‌شوند. هارولد لوید در "برادر کوچولو" ظاهر می‌شود. برادران وارنر صدا و فیلم را در فیلم "خواننده جاز" با بازیگری "ال‌جولسون" به‌تماشا می‌گذارند. "کلارا باو" در فیلم "او" "بکارگردانی "سی بادگر" شرکت می‌کند. " فون اشتروهایم" " مارش عروسی" را میسازد، در فرانسه "ابل گانس" با سه پروژکتور در روی پرده فیلم "ناپلئون" را تجربه می کند و رنه کلر "کلاه حصیری ایتالیائی" را میسازد. در آلمان "عشق ژان نی" توسط "جی دبلیو پا بست" ساخته میشود، در زمینه مستند در فرانسه "وردن" اثر "لئون پیوریر" و "هیچ چیز بجز ساعات" اثر " کاوالکانتی" ساخته می‌شوند. در آلمان، "روتمن" فیلم "برلین، سمفونی یک شهربزرگ" را می‌سازد. در آمریکا شودساک و کوپر، "چانگ" را می‌سازند. جایزه آکادمی تاسیس می‌شود. در آوریل ۱۹۲۷ قسمت خبری مویتون "فوکس" شروع به کار می‌کند. اولین موفقیت عمده در زمینه صدا: "لیندبرگ" "موسولینی" و "شاو" در فیلم خبری فیلمبرداری شده صحبت می‌کنند. در ۶ اکتبر ۱۹۲۷ برادران وارنر " ال جولسون" را در فیلم "خواننده جاز" معرفی می‌کنند، فیلمی صامت با موسیقی همراه و ضبط شده‌بر روی دیسک به‌اضافه چهار سکانس خواندن و صحبت کردن. این اولین فیلم قسمتی ناطق محبوبیت صدا برای مردم را در حد اهمیت فیلمهای سینمائی‌بنیان می‌نهد.

۱۹۲۸ ـ سینمای صامت با فیلمهای ازدحام (کینگ ویدر)، باراندازهای نیویورک (فون اشترنبرگ)، سیرک (چاپلین)، اکتبر (ایزنشتاین)، مصائب ژاندارک (درایر) باد (شرستروم)، فیلمبردار و کشتی بخار بیل جوینور (باسترکیتون) ادامه می‌یابد، در انگلستان اولین سیستم سهامداری برای حفظ تولیدات داخل کشور در مقابل رقابت آمریکائیها بوجود می‌آید. در ژاپن "کینو گازا" فیلم "تقاطع" را می‌سازد. "اوزو" تا سال ۱۹۳۶ به ساختن فیلمهای صامت ادامه میدهد. در زمینه مستند در فرانسه "ژان ابستین" " فیلم " پایان زمین " و لوئیس بونوئل فیلم سوررئالیستی "سگ اندلسی" را می‌سازند. در آمریکا " ور کابیچ" و "فلوری"، "زندگی فوق‌العاده هالیوود" را به‌شیوه اکسپرسیونیست می‌سازند در شوروی "زیگاورتوف" و "میخائیل کافمن" فیلم "مردی با دوربین فیلمبرداری" را میسازند. در انگلستان "جان گریرسون" از آمریکا بازمی‌گردد و مامور اداره فیلم در هیئت امنای بازاریابی می‌شود، در زمینه انیمیشن در آمریکا، والت دیسنی برای صدا صبر می‌کند.

شعر و راز، جوهر سینما

نوشتهٔ: لوییس بونوئل

برگردان: کامران ناظرعمو

راز، در وجود هر کار هنری، اگرنه آشکار، اما نهفته است. شعر، بردهٔ آزاد شده روح انسان، و سینما تصویر رهائی آنست.

موضوع اصلی این صحبت "سینما به‌مثابه بیان هنری" و یا بطور خالص‌تر "سینما به‌مثابه بیان روح شعر" است. با تمامی معانی مختلف نهفته درآن: آزادی، فراسوی واقعیت، آستانه دنیای حیرت‌انگیز ناخودآگاه، و عدم انطباق با جامعهٔ محدودی که ما را احاطه کرده است.

اکتاویو پاز گفته است: " برای یک مرد زندانی تنها کافی است که چشمهایش را ببندد تا دنیا را زیر و رو کند " و در مورد سینما می‌توان اضافه کرد که "کافی است پرده سینما منعکس کننده نور واقعی خود باشد تا دنیا را زیر و رو کند ". اما می‌توان در آرامش بسر برد زیرا این نور سینمائی بطور محتاطانه و دقیقی کنترل و زندانی شده است. هیچیک از هنرهای مرسوم قادر به مکشوف ساختن عدم تناسب بین مقدورات و نتیجهٔ حاصله از آن نیست. هنر سینما بطور مستقیم بر روی تماشاگرش تاءثیر می‌گذارد و به‌او، انسانها و دنیائی دیگر را نشان می‌دهد. دنیائی که در واقعی و یا غیر واقعی بودن انسان را به‌تفکر و تردید وامی‌دارد. این هنر او را توسط عواملی نظیر سکوت و تاریکی اتاق نمایش از محیط عادی و طبیعی خود که می‌توان آنرا "محیط عادت روانی" نامید، جدا می‌کند. سینما قادر است که او را در نوعی متفاوت از خلسه و نشئه قرار دهد، بهتر و موءثرتر از سایر انواع بیان انسانی و نیز بیشتر و موءثرتر از همه آنها قادر به تاءثیرگذاری منفی و وحشیانه، بر روی اوست و متاءسفانه قسمت اعظمی از تولیدات امروزه سینما بنظر ماءموریتی جز این ندارند. پرده سینما امروز ذوقی وافر از کامیابی خود در استفاده از اخلاقیات توخالی و بی‌محتوی می‌برد و در پی تاءثیرگذاری به‌عنوان بیان هنری، خود را تا حد تقلید ابتدایی از نوول و یا تئاتر تنزل داده و محدود می‌کند. با این تفاوت که حتی در این حد نیز مفهوم بیانش دارای تاءثیر کمتر و بیان روانشناسانه‌اش ضعفی فراوان نسبت به تئاتر و یا نوول دارد، داستانهائی که ادبیات و تئاتر قرن نوزدهم از تکرار مکرر آنها به‌تنگ آمده است.

فرد پرورش یافته عصر جدید به‌رد تمامی این تکرار مکررات مسخره اقدام می‌کند. وازده از ادبیات و بی‌حوصله در مقابل متاثر، نشستن راحت در اتاق تاریک نمایش، تئاتر از نور و حرکات که او را در حالتی از هیپنوتیزم و خلسه فرو می‌برد، تسخیر شده بوسیله صورتهای انسان و تغییر سریع مکانها و زمان. این فرد پرورش‌یافته عصر جدید بدون هیچ ایرادی موضوعهای اضطراب‌آور را نیز می‌پذیرد.

تماشاگر سینما درمقابل این نوع نمایش هیپنوتیزم قسمت اعظم توانایی تحلیل خود را از دست می‌دهد. مثالی در مورد این نوع سینما، فیلمهای پلیسی است. اساس ساختمان موضوع آن بسیار عالیست، کارگردان بسیار باهوش و دقیق، بازیگران فوق‌العاده و تطابق با واقعیت بسیار خوب و غیره، اما همه این استعدادها و خصایص خوب و تمامی این مقدورات و پیچیدگیهائی که در ساختن یک فیلم وجود دارد جهت بیان یک داستان بی‌محتوا و احمقانه بکار گرفته شده‌اند. این مرا به‌یاد ماشین فوق‌العاده‌یی می‌اندازد که از بهترین آلات و وسایل همراه با هزاران پیچ و مهره و دنده‌های مختلف و لوله‌ها و دکمه‌ها و سایر اجزاء دیگر ساخته شده بود، بدقت یک ساعت و به بزرگی یک اطاق، ولی کارش تنها چسب زدن بر پشت تمبرهای پستخانه بود.

راز، عامل نهایی و غایی هرکار هنری، عموما " در فیلمها وجود ندارد. نویسندگان، کارگردانان و تهیه‌کنندگان همگی در تقلای سختی جهت برقراری ثبات و محیط آرامش ما، برای بستن هرگونه دریچه‌ای به‌دنیای آزاد شعر می‌کوشند. آنها، موضوعهائی که زندگی هر روزه کلیشه‌یی و استاندارد ما را تشکیل می‌دهد، رغبت بیشتری دارند. تکرار هزارباره دارمهای گفته شده و یا استفاده از سینما به‌مانند قرص فراموش کردن ساعات کار خستهٔ‌کنندهٔ روزانه و اداری ما.

داستانهای خصوصی و درامهای فردی نمی‌توانند جالب توجه برای فردی باشد که در زمان خود و در اجتماع با تضادهای بسیار زندگی می‌کند. اگر تماشاگر در لذت و یا اندوه و انزوای داستان شریک می‌شود تنها به‌این خاطر است که او لذت و اندوه و انزوای تمامی جامعه را در



آن می‌بیند و نتیجتا " خود را در آن می‌بیند. اعتصابها، عدم امنیت اجتماعی، ترس از جنگ و غیره عواملی هستند که هر شخصی را تحت تاءثیر قرار می‌دهند و بنابراین تماشاگر سینمائی از این نوع را نیز متاءثر می‌کند. اما اینکه مثلا " آقائی از زندگی خانوادگی خود خسته شده و درصدد پیدا کردن دوستی برای همدردی با خود است و بالاخره پس از طی ماجراهای پا در هوا او را رها کرده و به‌آغوش خانواده و همسرش برمی‌گردد، مسلما " نتیجه‌یی بسیار اخلاقی دارد اما برای یک تماشاگر کنجکاو و جوینده، برای فرد پرورش یافته و انسان متفکر و تحلیل‌گر، دنیایی از بی‌تفاوتی نسبت به‌موضوع بیش نیست.

گاهی اوقات رایحهٔ خوش سینما بطور غیرقابل انتظاری از یک فیلم بد دیده می‌شود: " بدترین فیلمهائی که من دیده‌ام، منظور فیلمهائی است که حتی شما را به چرت زدن وادار می‌کند، همیشه پنج دقیقه بسیار خوب و زیبا داشته‌اند و در مورد فیلمهای پرارج‌تر کمی بیشتر از پنج دقیقه ". این گفته چنانست که چه در فیلمهای خوب و چه در فیلمهای بد علیرغم خواسته سازنده‌اش روح شاهرانه سینما در تقلا و کوشش مداومی برای ابراز وجود و شکفته شدن در سینماست. سینما اسلحه‌ای فوق‌العاده و مخاطره ـ آمیز است. هنگامیکه بوسیله یک روح آزاده تغذیه می‌شود بهترین وسیله بیان دنیای روءیا و هیجانها و غریزه است. ماشین خلاق سینما به‌سبب بهترین مقلد عملکرد ذهن در دنیای ناخودآگاه و روءیاست. شبحی که لحظه به لحظه سینما را تسخیر می‌کند، همانند بستن چشمها و سپس انسان در پرده سینما آغاز می‌شود، تاخت و تاز در دنیای تزریک و مبهم، تصویرها همانند روءیا ظاهر و محو می‌شوند، زمان و مکان قابل انعطاف است و در عین حال منبسط و منقبض می‌شود، تسلسل تاریخی و ارزشهای نسبی دیگر با واقعیت آنها تطابق ندارد، عمل دایره‌وار زندگی در چند دقیقه و یا در چند قرن بوقوع می‌پیوندد، حرکات سرعت خود را تسریع می‌کنند. سینما در حال تحلیل ذهن است.

بنظر من سینما به‌این دلیل پدید آمد که تنها دنیای ناخودآگاه زندگی انسان را بیان کند. دنیائی که ریشه‌هایش عمیقا " در بیان شاعرانه است ولی تقریبا " هیچگاه بدین طریق از آن استفاده نشده است. دربین فرمولهای مدرن سینمایی، بهترین نمونه شناخته شده نئورئالیست است. این نوع فیلمها به‌تماشاگر قطعاتی از زندگی واقعی را عرضه می‌کند، با مردمانی گرفته شده از خیابانها و کوچه و ساختمانها و دکورهای واقعی و طبیعی. به‌غیر از تعداد بسیار کمی از این نوع فیلمها (که دزد دوچرخه در صدر آنها قرار دارد) نئورئالیزم چیزی که شایسته سینما باشد به آن نداده است، عواملی نظیر راز، وهم، معما و تردید. چه نتیجه‌ای از همهٔ این تزئینات بصری بر روی پرده سینما می‌توان گرفت، اگر موقعیتها و عوامل محرکهٔ انسانها عکس‌العملهای آنها و بطور کلی موضوع از یک قالب ادبی سانتی‌مانتال ومنطبق باآن پیروی کند. بدعت جالب این نوع فیلمها از خود فرم نئورئالیزم نیست بلکه از کاراکتر زاواتینی است. یعنی تبدیل یک موضوع عادی به یک موضوع دراماتیک. در "اومبرتو د"، یکی از جالبترین تولیدات نئورئالیزم، تمامی ده دقیقه از فیلم به‌نمایش دادن یک مستخدم می‌پردازد. ما خدمتکاری را می‌بینیم که وارد آشپزخانه می‌شود، چراغ گاز را روشن می‌کند و ماهیتابه را روی آن می‌گذارد و آب بر روی ردیف مورچه‌ها که از دیوار بالا می‌روند می‌ریزد و غیره. علیرغم طبیعت ناچیز موقعیت توصیف شده، این اعمال به‌طرز جالبی تعقیب می‌شوند و حتی در آنها می‌توان مراحلی از تردید و راز را دید.

نئورئالیزم عوامل مشخصی را در بیان سینمائی جهت غنی کردن زبان هنری خود معرفی کرده است. اما نه بیشتر از آن. واقعیت نئورئالیزم کامل نیست، قراردادی است. شعر و بیان شاعرانه، و راز در سبک نئوـ رئالیزم دارای کمبود و حتی فقدان است. نئورئالیزم خواسته‌های روءیایی طعنه‌آمیز را با شوخ‌طبعی خام و خیالات اشتباه گرفته است.

در صحبتی با زاواتینی و در مخالفت با نئورئالیزم مثال لیوانی که بر روی میز بود پیش آمد. برای یک نئورئالیست، این‌لیوان یک لیوان است، با همه کیفیاتش. نه چیزی بیشتر و نه چیزی کمتر. یک نئورئالیست، این لیوان را می‌بیند که از بالای طاقچه آشپزخانه برداشته می‌شود در آن مقداری مایع را می‌نوشند و بعد خدمتکار آنرا به آشپزخانه می‌برد و می‌شوید و یا می‌شکند و غیره. اما همین لیوان تکمیل شده بوسیله چیزهای دیگری است و این عناصر می‌توانند هزاران چیز باشد اما چگونه هرکسی آن چیزی را که بنظرش می‌آید همانطور قضاوت می‌کند و هیچکس چیزها و اتفاقات را بصورت واقعی آنها نمی‌بیند بلکه طوری می‌بیند که روح و چشمش او را وادار به‌دیدن اشیا بنا بر خواسته‌های شخصی خود می‌کند. من برای سینمائی کوشش می‌کنم که روی دیگر لیوان را به‌من نمایش دهد زیرا این سینما به‌من دید دیگری از واقعیت می ـ دهد، دانش مرا در مورد اشیاء و انسانها به‌تجزیه و تحلیل و اندیشه دوباره وامی‌دارد و برای من دنیای حیرت‌انگیز ناخودآگاه و غیرملموس را می‌گشاید. تمامی چیزهایی که من نه در روزنامه و نه در خیابان قادر به پیدا کردن آن نیستم.

می‌توان جمله‌ای از یک تئوریسین را در بیان‌عملکرد یک داستان‌نویس‌قرض‌کردکه‌دربارهٔ یک‌فیلمساز هم صادق‌است:

"یک داستان‌نویس هنگامی به‌اوج موفقیت ادبی خود می‌رسد که بوسیله بیان و ترسیم صادقانه روابط اجتماعی صحیح، به‌نابودی جنبهٔ قراردادی طبیعت این روابط، و وادار ساختن خواننده به‌تفکر دربارهٔ چگونگی اساس و اصول وجود بپردازد. حتی اگر او موفق به‌دادن نتیجه و راهی مستقیم نشود و حتی اگر بطور مشخص موضع‌گیری نکند".

■

سینما بیشتر ومؤثرتر از سایرانواع بیان انسانی قادر به تأثیرگذاری منفی و وحشیانه بر روی تماشاگر است. ومتأسفانه قسمت‌اعظمی‌از تولیدات امروزه سینما بنظرمیرسدکه مأموریتی جزاین ندارند.

کاربرد فیلم رنگی و سیاه و سفید

از کتاب "درک فیلم"

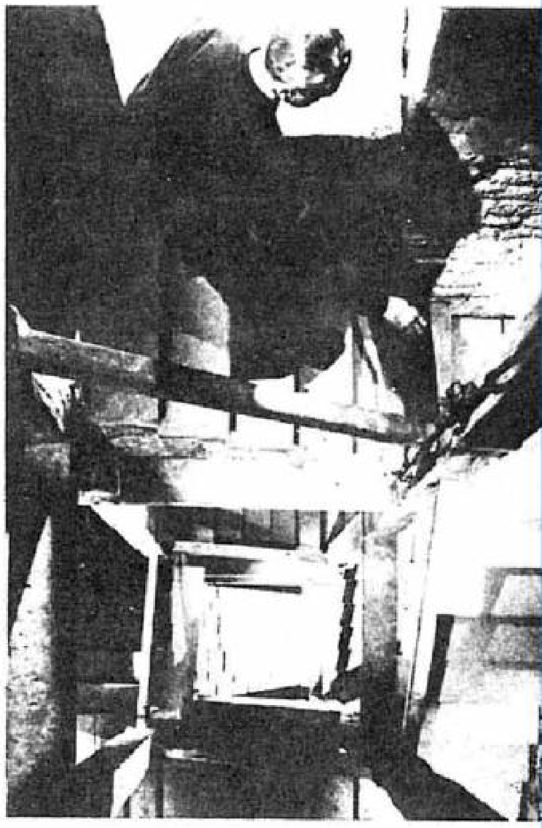
نوشته: *"آلن کیس‌بیر*

فیلمساز علاوه بر انتخاب گسترده‌ای که در گزینش فیلم خام بر حسب تفاوت گرین و کنتراست دارد، بایستی در زمینه استفاده از فیلم سیاه و سفید و یا رنگی نیز تصمیم‌گیری کند.

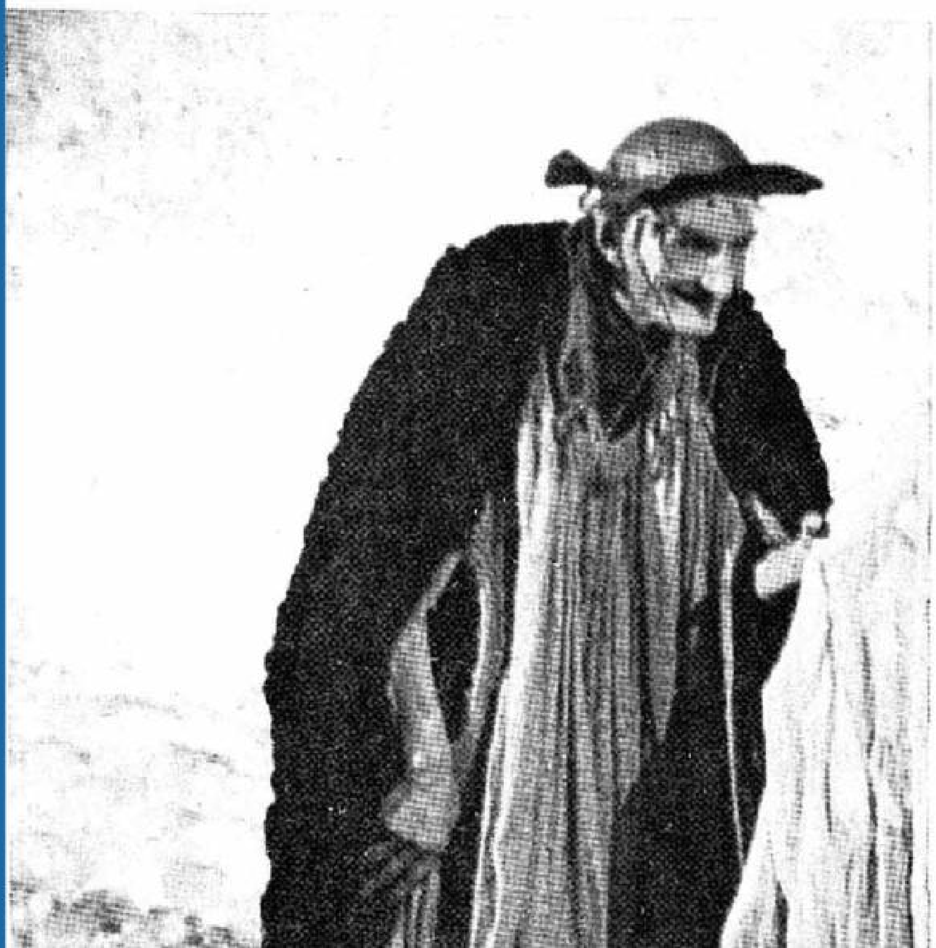
همچنانکه اغلب نیز گفته شده است، فیلم سیاه و سفید یا رنگی، از نظر هنری نسبت به یکدیگر برتری ندارد وهرکدام دارای قابلیتهای بیان کننده خاص خودش است. کیفیتهای رنگ، بستگی به انتخاب کارگردان دارد تا بتواند به اثراتی که در زمینه‌های مختلف مانند موضوع، شخصیت‌ها، اعمال و دکور می‌خواهد، دست یابد. تفاوتهائی که در مقدار سایه‌ها و اختلافات جزئی منحنی یک رنگ وجود دارد، معمولا" در یک فیلم رنگی به‌سادگی وسهولت بیشتری، درک و مشاهده می‌شود. کاربرد رنگ امکان انتقال موضوع فیلم را به تماشاچی از طریق چشم بیشتر می‌کند تا از طریق گفتار یا داستانگویی که هردوی اینها اغلب تمهیداتی، آشکار و مشخص و ساده‌اند. در فیلم "موریل" محصول ۱۹۶۳، "آلن رنه" از تفاوت زیاد سایه‌ها که توسط رنگ بوجود آمده است استفاده می‌کند تا این نکته را بیان کند که گذشته قابل پس گرفتن نیست و مجددا" به‌آن نمی‌توان بازگشت. در سکانسهائی که شخصیتها، روابط از بین‌رفته‌شان را بیاد می‌آورند، ماجراها و اتفاقها عموما" به حالت رنگ پریده فیلمبرداری شده است و رنگهای خاکستری به رنگهای پاک و تمیز ترجیح داده شده است. رنگهای آبی خاکستری و قهوه‌ای روشن مایل به‌زرد، حالت تیره، مبهم و گنگ تصویرهائی را که خاطره و یادی از گذشته دارند مشخص می‌کنند و جزء جزء خاطرات بوسیله ترکیبی از رنگها که با یکدیگر درهم آمیخته انتقال می‌یابد (درست شبیه به جرقه‌های ذهنی ناگهانی و اتفاقی که ما در تجربه روزانه خود در یادآوری خاطرات گذشته، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه، به‌آنها دست می‌یابیم).

زمانیکه جزئیات مهمتر رنگ باوضوح اینکه چه رنگ دیگری قابلیت هماهنگی با آن را دارد ترکیب شود، اثرات دیگری بوجود می‌آید. صحنه های رنگی غالبا" به فضا و زمان نزدیکترند تا صحنه‌های سیاه و سفید. فیلم دیگر آلن‌رنه، "شب و مه" محصول ۱۹۵۵ چنین تفاوتی را بکار گرفته است تا تماشاگر را قانع و متقاعد سازد که ما نمی‌توانیم گذشته را کاملا" بفهمیم و بشناسیم. دراین فیلم مستند که راجع به بازداشتگاههای نازیها در جنگ جهانی دوم است، قسمتهای سیاه و سفید، عکسها و فیلمهای خبری که بهنگام دائربودن این کمپها تهیه شده است در کنار صحنه‌های فیلمبرداری رنگی از بقایای آن‌ها در زمان معاصر قرار گرفته است و این تقابل، تاکیدی براحساس فاصله و دوری اززمان گذشته است.

در صحنه‌های خارجی، رنگ عموما" احساسی از فضا و مکان را



سرگیجه ◄



◄ ساتیریکون

بسیار ساده‌تر از سیاه و سفید انتقال می‌دهد . این نکته گفته شده است که رنگ آبی گرایشی به "پس رفتگی" (دورماندن ، جداشدن وعقب‌ماندگی) دارد ، و رنگی مثل قرمز گرایش به "ترقی" (ترفیع ، پیشرفتگی ، تسریع و جلورفتن) دارد . حال چنانچه رنگی با خاصیت دوم در زمینه جلوئی تصویر قرار گیرد و رنگی که خاصیت "پس رفتگی" دارد در پشت باشد ، احساس گشادگی و فضادار بودن را در فیلم افزایش می‌دهد . مقداری از زیبائی صحنه‌های عظیم خارجی راکه مشخص کننده یک وسترن است (مثل فیلم "شین" محصول ۱۹۵۳ ساخته "جورج استیونس") میتوان اثری از کاربرد این قابلیت بیان‌کننده رنگ دانست .

عموما" ، رنگ دامنه وسیعتری از کنتراست نسبت به سیاه و سفید دارد . رنگ اغلب احساسات و حالات را بهترگسترش و بسط می‌دهد و در نشان‌دادن تفاوتهای مابین خصوصیات ، موفق‌تر است . فیلم "ساتیریکون" محصول ۱۹۶۹ ساخته "فلینی" این قابلیت رنگ را برای هدف خود ، یعنی بیان‌کردن و نشان‌دادن یک اسطوره راجع به عهد باستان ، بکار می‌گیرد . باستانی‌بودن موضوع فیلم اغلب بعنوان "یک دنیای متین ، کلاسیک ، مجسمه‌وار و عفیف"۱ تصور شده است . فیلم تصاویر متفاوتی را نشان می‌دهد . هیچ‌چیز در دنیای این فیلم ، درخشان ، سفید یا براق نیست . در بیشتر قسمتهای فیلم شاهد تجارب یکنفر در تاریکی ، سایه‌ها و شب هستیم . " لباسها تیره ، دودی و چرک هستند با رنگهای مات و کدر و دارای کیفیت سنگ و غبار"۲ . صحنه‌های خوش گذرانی و تجمل در سایه رنگهای گرفته‌ای مثل سیاه ، قرمز ، زرد و قهوه‌ای فیلمبرداری شده است . در بخش برجسته‌ای از فیلم ، صحنه ضیافت "تریمالکیو" ، صورتهای افراد طبقه اعیان و اشراف غیرطبیعی بنظر می‌رسد (قرمز ، آبی ، سبز) ، روی لباسهای عجیب و غریب و نامانوس و آرایشهای مو با رنگ شدید نارنجی قرمز تاکید شده است ، درحالیکه غذا مشخصا" قهوه‌ای است . در تضاد با آن ، مهمانان فقیر ضیافت درجائی قرار گرفته‌اند که بسیار معقول نشان داده می‌شود و رنگهای خنثی مثل سیاه و خاکستری برای آنها استفاده شده است .

عامل قاطع و مهم در کاربرد زیبائی شناسانه رنگ ، زمان است .۳ در فیلم مدت بقاء تصاویر رنگی بایستی بدقت بسیار زیاد مورد توجه قرار گیرد . رنگی که مدت زیادی نشان داده شود اثر خود را از دست میدهد . و همینطور چنانکه رنگی بمدت کوتاه‌تر از حد لازم روی پرده باقی بماند میتواند در ارائه اثر خود شکست بخورد . در فیلم "سرگیجه" محصول ۱۹۵۸ ساخته "آلفرد هیچکاک" تسلسل وپیشرفت یک رنگ بخصوص مورد استفاده قرار گرفته است . در قسمتهای اولیه صحنه‌های خارجی به‌رنگ سبز و آبی و صحنه‌های داخلی به رنگهای قهوه‌ای ، نارنجی و زرد گرایش دارند . در اواخر فیلم ، زمانیکه "اسکاتی" (جیمز استوارت) با توهم و اشتیاق ، "جودی" را تبدیل به "مادلین" می‌کند (هر دو نقش توسط "کیم نواک" بازی می‌شود) ، رویه رنگها تغییر می‌کند که اشاره دگرگونی ادراکات و آگاهیهای جیمزاستوارت از دنیا را دارد .۴ او و "جودی" در اتاقی هستند که بوسیله یک چراغ نئون سبز روشن می‌شود ، بنابراین صحنه داخلی به‌رنگی که قبلا" مشخص کننده صحنه‌های خارجی بوده است تغییر می‌یابد . هرچند که انگیزه این تغییر و تبدیل رنگها برای بنمایش درآوردن یک توهم است اماصحنه‌ها به تنهائی واقع‌گرا هستند و فقط در توالی و تسلسل است که رنگها برای خلق یک وهم و خیال کمک‌کننده‌اند .

در واقع دلیلی وجود ندارد که چرا اشیاء در فیلم بایستی همان رنگی را داشته باشند که در طبیعت دارند . " کارل درایر" کارگردان معروف ، فیلمهائی را پیش‌بینی کرده است که در آنها آسمان سبز خواهد بود ، چمن برنگ آبی و دریا ، قرمز . تمامی عناصر همگی با یکدیگر درهم می‌آمیزند تا بافت و ترکیبی را ارائه دهند که تماشاگر را تحت تاثیر قرار دهد و اثر بیشتری روی او بگذارد۵ .

■

۱) "آلبرتو موراویا" و فدریکوفلینی ، "استادیک رویا" : گفتگوئی بین موراویا و فلینی
۲) همان منبع
۳) نظریه "رودولف آرنهایم" در کتاب "هنر و ادراکات صوری"
۴) ویلیام جانسون در مقاله "مقوله رنگ" در کتاب "سینما بعنوان یک رسانه" گردآوری لوئیس جاکوبز
۵) "کارل درایر" در مقاله "رنگ و فیلمهای رنگی" در کتاب "سینما بعنوان یک رسانه" گردآوری" لوئیس جاکوبز"





نقد و بررسی فیلم

سینما ، تلویزیون

سربازهای آزادی

ساخته یوری اوزورف — بازیگران: آتاناکاسمر جیوا ، بیگنوا زولوسکاوا ، دیمیترامتودایوا ، پیتر سلکودیان — محصول ۱۹۷۷

در سالهای آخر جنگ جهانی دوم ، رهبران نهضت مقاومت مردم لهستان با ارتش و دولت مهاجر این کشور که مورد حمایت متفقین به‌راهبری انگلیسیهاست، ارتباط برقرار می‌کنند تا برای شکست فاشیسم هیتلری باهم متحد شوند . اما عوامل گوناگونی مانع ایجاد اتحاد می‌شود.

عده‌ای از رهبران نهضت دستگیر می‌شوند ولی نهضت ادامه پیدا می‌کند و هنگامی که نیروهای آلمان ورشو را نابود کرده‌اند، نیروهای نهضت مقاومت به‌کمک ارتش و متفقین ، ورشو ویران شده را آزاد می‌کنند .



با آنکه سینمای نئورئالیسم ایتالیا مبتکر و پیشرو سینمای سیاسی ضد فاشیسم بوده است ، فیلمسازان اروپائی دیگر هم خود را از این جریان بی‌نصیب ندانسته‌اند و سینمای اروپای شرقی بنا بر الزامات تاریخی‌اش فیلم‌هائی درمورد فاشیسم ساخته است . سربازان آزادی اثر یوری اوزورف، یکی از این فیلم‌هاست .

***

اگر بخواهیم فیلم سربازان آزادی را به‌سینمای سیاسی منتسب کنیم مواجه با چند مسئله می‌شویم :

۱ ـ تجزیه و تحلیل فاشیسم به کمک سینما .

۲ ـ بعد حماسی مبارزه با فاشیسم (جنگ)

۳ ـ بیان واقعیت‌های تاریخی یا تاریخ سیاسی .

آنچه می‌تواند فیلم سربازان آزادی را صرفا" مختص سینمای سیاسی بداند ، همان مورد اول است که اوزورف کمتر به‌آن پرداخته است . اما تلفیقی از موارد دوم و سوم هم در فیلم وجود دارد .

در اوایل فیلم ، اوزورف با "پرداخت موازی "محورهای تشکیل دهنده ماجرا را معرفی می‌کند :

۱ ـ نهضت مقاومت ملی لهستان

۲ ـ دولت مهاجر لهستان در لندن

۳ ـ متفقین به‌نمایندگی دولت چرچیل در انگلیس

۴ ـ ارتش لهستان

۵ ـ فاشیسم هیتلری

با داشتن چنین محورهائی ، کار اوزورف ذر نگرش به‌مسائل سیاسی فاشیسم دشوار می‌شود ، چون پرداخت روابط بین این محورها به افقهای سیاسی وسیعی نیاز دارد اما دست‌و بال کارگردان در پرداختن به نکات تاریخی جنگ بازتر است ، هرچند که اشاره به‌روند سیاسی مسائل اجتناب‌ناپذیر بنظر می‌رسد .

کلا" با مشاهده فیلم ، هدف اوزورف را از ساختن فیلمش چنین می‌توان ارزیابی کرد : معرفی ذات ضد انسانی فاشیسم ، اختلاف میان رهبران نظامی ارتش لهستان ، سیاست بازی‌های نفع‌طلبانه انگلیس و دولت مهاجر مورد حمایتش ، اعتقاد به‌سرنوشت‌ساز بودن نهضت مقاومت مردم لهستان در کسب پیروزی ، بیان سیر تاریخی و

عظمت فلسفه مقاومت یک ملت در حال جنگ ، و ابعاد حماسی قیام مردمی و نماهای سمبولیک آن .

حال ببینیم اوزورف با طرز تلقی سینمائیش تا چه حد در نشان دادن این موضوعات موفق بوده است .

بیان ویرانگری‌ها و ذات ضد انسانی فاشیسم هیتلری در سینما کار جدیدی نیست . در سربازان‌آزادی صحنه‌های انفجار ساختمانهای بزرگ ، بمبارانهای بی‌امان هواپیماهای نازی و اعدامهای دسته‌جمعی از نمونه‌هائی هستند که اوزورف خوب از پس آن برآمده است . صحنه احساس‌برانگیز اعدام همسر رهبر نهضت مقاومت که دخترش پیام آزادی داده در حالیکه فاشیسم دهانش را بسته است ، پرداخت خوبی دارد . به‌اضافه اینکه بعد از مرگ او کبوترانی که حامل پیام او به دخترش — که سمبلی از نیروهای جوان مقاوم نهضت مقاومت است — هستند در آسمان به‌حرکت درمی‌آیند . سرکوب شدید نیروهای مردمی لهستان توسط قوای هیتلری را اوزورف بعضا " خوب ترسیم می‌کند که با فیلمبرداری خوبی نیز همراه است . او برای‌کندوکاو و روشن‌شدن برخی نکات مبهم تاریخی سعی در شناخت شخصیت‌های نظامی لهستانی دارد تا عوامل تاءخیر پیروزی مردم لهستان را برشمارد . این عوامل به‌عقیده او مقداری منشاء فردی دارند که سیاست بازیهای انگلیسی‌ها و سایر متفقین باعث تقویت آن می‌شود . کشته شدن ژنرال "سیکورسکی" که موافق پیوستن به انقلابیون نهضت است از یکطرف ، و تسلیم ژنرالی چون "بورکامروفسکی" به‌نیروهای آلمانی که از ضعف و خودخواهی‌های شخصیتش سرچشمه می‌گیرد از طرف دیگر نشانگر وجود تضادهائی است که اوزورف از آن آگاه است . به‌اضافه اینکه به‌تعبیر او بازی برای کسب قدرت توسط انگلیس هدایت می‌شود ، آنهم بخاطر نیازهای‌لهستانی‌ها به آذوقه‌و مهمات . اما معلوم نیست چرا اوزورف از نقش استالین و ارتش شوروی که در روند تاریخی نقش حساسی داشته‌اند یاد نمی‌کند و فقط به‌ارتش انگلیس اشاره می‌نماید آنهم هنگامی که تانکهای متفقین به‌ورشو نزدیک شده‌اند و بسیج مردم لهستان و ارتش برای قیام عمومی به‌اوج رسیده است . اما کسب قدرت سیاسی در آینده آنان را از نبرد قاطع و آنی با فاشیسم مردد می‌کند . اوزورف این تعلل را به‌خوبی از طریق عوامل خارجی و داخلی نشان می‌دهد و متعاقب آن ارتش آلمان ورشو را با خاک یکسان می‌کند . او به‌روشنی می‌گوید که عامل پیروزی ، نیروهای مردمی‌نهضت مقاومت لهستان بوده‌اند که با حماسه مقاومت خود و به‌کمک ارتش و متفقین پیروز شده‌اند . و در سراسر فیلمش انگیزه‌های بروز چنین حماسه‌ای را در وطن‌پرستی ملت لهستان می‌داند و آنان را معصوم‌تر از کشیده شدن به‌دامهای سیاسی قلمداد می‌کند .

ابعاد حماسی در صحنه‌های جنگی و قیام مردمی حالت پیام‌رسانی و تبلیغ دولتی را دربردارد اما برخی از صحنه‌ها در بیان سینمائیس جای خود را دارد . در صحنه‌ای که افسر رابط با دخترک به‌دیدن "بورکامروفسکی" می‌رود ، در آن شهر نیمه ویران جنگزده ، مردم را می‌بینیم که در گوشه و کنار ، هرکس مشغول کارهای زندگی عادی و روزمرهٔ خویش است . در این میان ، در کلیسای نیمه ویران شهر ، مراسم یک عروسی برپاست .

اوزورف می‌خواهد تحول روحی و آبدیده شدن انسان را در تحمل و مبارزه با بلای جنگ ، نمایش دهد . مبارزه سهمگین برای نجات ورشو و جنگ تن به‌تن نیروهای لهستانی با آلمانها از پرداخت حماسی جالبی برخوردار است . خودکشی افسر انقلابی که ژنرالش تسلیم شده درحالیکه پرچم تسلیم را بر خود گرفته و خونش را با آن آغشته می‌کند و یک لحظه پرچم دو رنگ سفید و قرمز لهستان نمودار می‌شود ، یکی از بهترین لحظه‌های سمبولیک فیلم اوزورف است .

در زمانی‌که‌فاشیسم رو به‌اضمحلال و شکست است ، افسر آلمانی یکی از رهبران نهضت را به‌سازش دعوت می‌کند و جواب رد شنیده و بلافاصله دستور اعدام می‌دهد . کارگردان در این صحنه بر ضعف شالوده‌های فکری و روحی فاشیسم هیتلری و اینکه منطق غائی آن کشتار و سرکوب است تاکید می‌کند .

سرانجام ، نیروهای لهستان با رهبران نهضت مقاومت و ارتش وارد ویرانه‌های ورشو می‌شوند و تنها پیرزن ساکن شهر که بازهم موجودیت سمبولیک دارد از آنان استقبال می‌کند و آنان را به‌داشتن آینده‌ای روشن و سازنده امیدوار می‌سازد . شاید اوزورف می‌خواهد بگوید که این پیرزن "تاریخ لهستان" یا "مام وطن" بوده است . آنچه او در فیلمش از آن غفلت کرده است گسترش روابط نیروهای مردمی و رهبران نهضت و چگونگی ابتکار عمل آنان بوده است . او که فیلم را با آنان شروع کرده و در تمام طول فیلم اعتقادش به‌رهبری آنها بوده ، بعد از مدتی آنان و روابط‌شان با سایر محورها را رها می‌کند و بیشتر به‌ابعاد حماسی تبلیغی پرداخته ، مگر در انتهای فیلم که رهبران نهضت را باز نشان می‌دهد .

***

قیام ورشو در طول سالهای ۱۹۴۳ تا ۴۵ از درخشانترین لحظات تاریخی جنگ جهانی دوم است . یوری اوزورف در "سربازان آزادی" حماسه تقابل نابرابر ملت مقاوم لهستان را در برابر ماشین جنگی ضد انسانی نازیها به تصویر کشیده است .

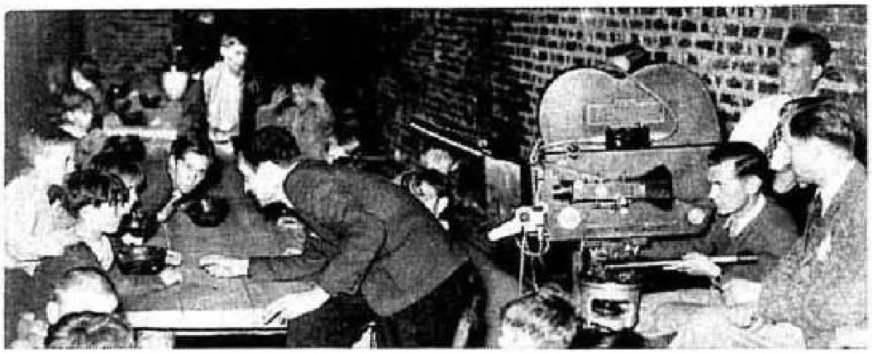
■

الیور تویست

کارگردان دیوید لین فیلمبردار: گای گرین — بازیگران: جان هوارد داویز ، الک گینس ، رابرت نیوتن ، کی والش — محصول ۱۹۴۸ ، انگلستان — سیاه و سفید ، ۱۰۵ دقیقه .

الیور پس از تولد ، مادرش را از دست می‌دهد . او را به یتیم‌خانه‌ای تحت نظارت کلیسا می‌فرستند ، در جسارتی که برای خوردن یک پیاله آش اضافی به‌خرج می‌دهد به‌دکان تابوت‌سازی فرستاده‌می‌شود و پس از مدتی از آنجا فرار می‌کند . الیور به‌شهر لندن می‌رود و گرفتار دار و دستهٔ دزدان می‌شود . فاگین سردسته آنها به‌او تعلیم

دزدی می‌دهد . در اولین دزدی الیور توسط مردم و پلیس بدام می‌افتد . در دادگاه با شهادت کتابفروش تبرئه می‌ـ شود و پیرمرد شاکی او را به‌خانه‌اش می‌برد . روزی که برای پس‌دادن چند کتاب ، به‌خیابان می‌آید ، گرفتار ساکس و نانسی می‌شود ، که او را نزد فاگین می‌برند . نانسی دلش بحال او می‌سوزد و می‌کوشد الیور را بنحوی نجات دهد ، اما خودش کشته می‌شود . با یاری مردم و پلیس دار و دستهٔ فاگین دستگیر می‌شوند و پیرمرد مهربان که در حقیقت پدربزرگ الیور است ، سرپرستی او را بعهده می‌ـ گیرد .



داستان فیلم به‌خوبی به‌متن اصلی نوشتهٔ چارلز دیکنز وفادار مانده و پس از "انتظارات بزرگ" (۱۹۴۶) ، این دومین اثری است که دیوید لین از رمانهای دیکنز اقتباس کرده است .

علیرغم آگاهی تماشاگر از داستان فیلم ، پرداخت سینمائی دیوید لین به‌نحوی است که هیجان ناشی از پیشرفت قصه در تماشاگر باقی می‌ماند و لحظه به‌لحظه در کشاکش آن قرار می‌گیرد .به‌عنوان مثال ، در صحنه‌ای که الیور برای بردن کتاب‌ها راهی خارج از منزل پیرمرد می‌شود ، با اینکه این خط جلوبرنده به‌ما می‌گوید که الیور برنمی‌گردد ، ولی پرداخت فیلمساز طوریست که از نظر احساسی ما علاقمندیم الیور برگردد . و این علاقه را پیرزن مستخدمه در ما بیشتر می ـ کند . در ادامه همین سکانس که الیور را می‌بینیم که در نزدیکی نانسی و ساکس درحرکت است نمی‌خواهیم که این دو او را ببینند و نانسی که او را صدا می‌زند نمی‌خواهیم که الیور صدایش را بشنود و برگردد . و زمانی هم که الیور با عکس‌العمل نانسی و ساکس متوقف می‌شود ، در دلمان می‌ـ خواهیم که کسی به‌کمک او بیاید و الیور را از دست این دو برهاند . که باز می‌دانیم او موفق نخواهد شد اما پرداخت دیوید لین و بازی هنرپیشه‌ها و زمینه‌ای که از قبل در داستان می ـ پروراند ، تمامی احساس درونی فیلم را به‌ما منتقل می‌کند به‌طوری که در بیشتر فیلم ما خودمان را با الیور یکی می‌ـ دانیم . در سکانس دیگری که الیور به اطاق کار پیرمرد می‌آید ، نگاهش به تابلوئی روی دیوار می‌افتد که ناخود ـ آگاه نسبت به‌این چهره الفت پیدا می‌کند اما نمی‌داند که این چهره کسی جز مادرش نیست . و فکر پیرمرد را بدنبال دخترش می‌کشاند و این دو برخورد احساسی که مکمل یکدیگرند ، همان احساسی است که تماشاگر می‌ـ خواهدداشته‌باشد . این نوع تاءثیرات را کارگردان آگاهانه به‌تماشاگر می ـ دهد . که این بخاطر سابقه و شناختی است که دیوید لین در صحنهٔ تئاتر و کار سینما کسب کرده است . او که با شغلی جزئی وارد این کار می‌شود ، در شروع پیشخدمت ساده‌ای است که بعدها به‌دستیاری فیلمبردار و تدوین و کارگردانی می‌رسد و با مهارتی که کسب می‌کند به‌درجه تدوین‌گری فیلم ترقی پیدا می‌کند . مراحل کار را با دقت و جدیت تا کارگردانی پشت سر می ـ گذارد . در این فیلم ، او بخوبی از رنگ سیاه و سفید استفاده می‌کند . سیاهی که در چهره‌ها و روی دیوارها و دکورها بکار گرفته شده ، فیلم را به سبک اکسپرسیونیست آلمان نزدیک می‌کند . و در ضمن طینت خبیث مردم بد را به‌تماشا می‌گذارد . و در مقابل ، در اتاق پیرمرد ، سفیدی و نور حاکم است که درون پاک و مهربان پیرمرد را گواهی می‌دهد . بیشتر کار دراستودیو و دکورهای بزرگ برداشته شده است . دیوید لین معتقد است که کارگردان باید آن چیزی را که تماشاگر می‌خواهد ببیند انتخاب کند و به‌موقع به‌او بدهد ، که این عقیده خود یکی از تعریف‌های دقیق و هنری مونتاژ فیلم است . و باز می‌گوید کارگردان است که انتخاب می‌کند نماها را در کلوزآپ یا لانگ شات بدهد . و سینما چیزی جز آن نیست .

دیوید لین تدوین فیلم‌هایش را شخصا" سرپرستی می‌کند . فیلمبرداری و نورپردازی از عوامل دیگری است که "لین" به‌آن اهمیت بسیاری می‌دهد . که با این دو عامل به‌زیبایی کمپوزیسیون تصویری‌اش می‌افزاید . الک گینس که به‌نقش فاگین ظاهر می ـ شود ، در فیلم قبلی لین ـ انتظارات بزرگ ـ نیز نقش دارد . و در فیلم‌های بعدی این کارگردان بازهم بازی می‌کند و در پل رودخانهٔ کوای (۱۹۵۷) برنده جایزه اسکار بهترین بازیگر می‌شود .گریمش را دراین نقش ، دیوید لین از گریم دماغ سر کج فاگین اولین نسخهٔ ساخته شده الیور تویست در سال ۱۹۰۹ اقتباس می‌کند . شخصیت فاگین بخوبی در فیلم جا می‌افتد . او که مردی بدجنس و زیرک است در بعضی اوقات شوخ‌طبع هم می‌شود . به‌خاطر بیاورید هنگام ورود الیور به‌دار و دستهٔ دزدان را که فاگین با چه لطافت و ظرافتی قضیهٔ دزدی را به‌نمایش می‌گذارد . و کار گروه برای الیور چه زیبا ، کار خوبی نمایانده می‌شود .

الیور تویست ساخته دیوید لین به مراتب از الیور موزیکال کارول رید (۱۹۶۸) که جایزه اسکار را هم برده ، باارزش‌تر است . و حتی کارول رید شخصیت فاگین خود را از فاگین دیوید لین به‌عاریه گرفته است . در انگلستان پس از جنگ جهانی دوم بخاطر خوش‌بینی و پیروزی که نصیبشان می‌شود خلاقیت خودشان را در فیلمسازی به‌کار می‌گیرند و فیلم ـ های باارزشی در این دوره می‌سازند . که دوران طلائی سینمای انگلیس به به‌حساب می‌آید . در این دوره بیشتر فیلم‌ها اقتباسی از متن های ادبی است که این یکی از مشخصه‌های بارز دوره یاد شده است . از مشخصه‌های دیگر این دوره تمایلی است که به سبک اکسپرسیونیست آلمان و فاتالیسم فرانسه نشان داده می‌شود .

از الیور چارلز دیکنز در سالهای ۱۹۰۹ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۴۵ ، ۴۸ ، ۶۸ نسخه‌هائی ساخته می‌شود که نسخه ۱۹۴۸ دیوید لین برتر از بقیه آنهاست .

■

آزادیخواهان رودزیا

ساختهی: جیمز فارگو ـ بازیگران: ریچارد هریس، ریچارد راندتری، جون کالینز و ری میلاند.

داستان فیلم: حکومت دست نشاندهی انگلیسها در رودزیا، قصد دارد برای سرکوب انقلابیون، پنجاه فروند هلیکوپتر از آمریکا خریداری کند. برای آنکه افکار عمومی جهانیان در جریان این موضوع قرار نگیرد، معاملهبوسیلهی یک دلال اسلحه صورت میگیرد. انقلابیون بعد از جستجوها بسیار سرنخهای اصلی را پیدا میکنند. آنها در ادامه تحقیقاتشان محل تحویل هلیکوپترها را مییابند و در موعد مقرر بهآنجا حمله میکنند و سی و هشت فروند از هلیکپوترها را بهآتش میکشند.

■

فیلمسازان زیادی در سطح جهان سینما را بهعنوان یک حرفهی پول ساز پیشه خود کردهاند. اینان با ساختن فیلمهای کم محتوا (عمدتا "بیمحتوا")، که سر تا سرشان انباشته از زدوخورد ـ های احمقانه، جدالهای مضحک، تضادهای عوامفریبانه، صحنههای به اصطلاح رمانتیک و . . . است، از یکسو جیبهای خود را پر و اندیشهی تماشاگران را از مقولههای اصولی و اساسی منحرف میکنند. امروزه با بالا گرفتن مبارزات ستمدیدگان جهان، این دسته از فیلمسازان که بهدرستی آنها را باید "بساز و بفروش" خطابشان کرد، مضامین تازهای برای فیلمهایشان یافتهاند. جنبشهای آزادیخواهانه و استقلال طلبانه، دستمایههای اصلی آنان است. با عرضهی چنین آثاری در بازارهای مکاره نمایش فیلم (بخصوص در کشورهای جهان سوم)، بساز و بفروشان سینمایی هم پول بیشتری نصیبشان میشود و هم در رابطه با پیوندهای ذهنی و پارهای مواقع عینی که با استثمارگران دارند، سهمی در به انحراف کشاندن مبارزات محرومان ایفا میکنند. درحقیقت اینان با فراهم کردن زمینههای عقبماندگی و انحراف فکری و فرهنگی، راه را برای غارت و چپاول اربابان مهیا میسازند.

جیمز فارگو، سازنده فیلم آزادی‌ـ خواهان رودزیا، با این فیلم نشان میدهد که در رده چنین فیلمسازانی است، حتی اگر انگیزه و هدفش در این راستا نباشد. فارگو، نام آشنایی برای دستاندرکاران سینما در ایران است. فیلم "کاروانها" که سرمایهگذار اصلی آن فرهنگ و هنر بود، بوسیله او در سال ۱۳۵۶ ساخته شد. حیف و میل ـ های میلیونی که بعنوان ساختن این فیلم صورت گرفت، زبانزد بود و سرانجام میزان واقعی دخل و خرج آن مشخص نشد.

فیلم آزادیخواهان رودزیا با آن عنوان فریبندهاش از نظر ساخت و تکنیک بسیار ضعیف است. بازیها از سر بیحوصلگی صورت میگیرد. انتخاب زوایای دوربین برای صحنههای زد و خورد بهدرستی صورت نگرفته، از همین رو موقعیت گروههای متخاصم بهزحمت تشخیص داده می ـ شود. از نورپردازی بد و آمدن میکروفن از سقف استودیو بهداخل کادر و عدم شخصیتپردازی و نظایر آن که بگذریم، فیلم جز حادثهسازی، حرفی برای گفتن ندارد.

از نظر محتوا، فیلم آنچنان مرزهای انقلابی و ضد انقلابی بودن را مخدوش میکند که تماشاگر مطلع از اوضاع سیاسی در این منطقه از قاره سیاه را هم دچار سردرگمی میکند. صحنهای که یکی از مبارزین بهلندن میآید و با سران رهبری کننده مبارزه تماس میگیرد و وقتی آن نوع برخورد خصلتی رهبران با رخدادههای کشورشان همراه با آن دفتر پر زرق و برق نمایان میشود، این مخدوش بودن بیشتر جلب نظر میکند. چنین است که هویت مبارزین ساخته و پرداخته "فارگو" در ابعاد سیاسی اجتماعی مشخص نیست. معلوم نیست اینان متعلق بهکدام جناح هستند، خط مشی آنها در رابطه با عملی که صورت میدهند و تقابلی که با مزدوران انگلیسی دارند در چه جهتی است و چگونه انجامی خواهد داشت. آیا اینان صرفا" برای کسب قدرت سیاسی جدا از مردم دارند مبارزه می‌ـ کنند و یا داد مردم ستمدیدهاشان را از بیدادگران میستانند؟ آنچنان که از فیلم برمیآید، این مبارزین پیوندی با مردم ندارند (شاید هم فیلمساز اینچنین خواسته باشد، که این بهیقین نزدیکتر است). صحنهای که مبارزین بهسراغ فروشندهی رادیوی بمبگذاری شده میروند و مردم بی ـ تفاوت بهکار آنها مینگرند، موید این نظر است.

بهسیاق فیلمهایی از این دست، فیلم با یک آتشبازی و زد و خورد به پایان میرسد، و تماشاگر با ذهنیت مخدوش شده از سالن خارج میشود. با توجه بهموارد ذکر شده در باب علت و انگیزه ساخت و عرضهی این محصولات، باید هوشیارانه تر با نمایش چنین آثاری برخورد شود.

راتاتاپلان

کارگردان، نویسندهٔ فیلمنامه و بازیگر: مائورتیسیو نیکهتی

مهندس کلمبو که دنبال کار میگردد، بخاطر مقتضیات جامعه نمیتواند شغلی بدست آورد و بعنوان گارسن در یک کافه حومه شهری بهاستخدام درمیآید. روزی در یکی از شرکتهای بزرگ تجارتی که جلسهای با حضور نمایندگان کشورهای خارجی برپاست، یکی از روسای شرکت که افلیج است، حالش بهم میخورد و برای خوردن قرص احتیاج به آب پیدا میکند. یک اشتباه تلفنی باعث میشود تا کلمبو این کار را انجام دهد. او مسافت زیادی را طی میکند و عوامل مختلف و آلودگیها روی آب اثر میگذارد، اما وقتی رئیس شرکت آن را میخورد میتواند از روی صندلی چرخدار برخیزد. معجون اختراعی کلمبو مشتری زیادی پیدا میکند. صاحب کافه که پولدار میشود تحت فشار کشیشها کافه را تعطیل و کلمبو دوباره سرگردان میشود. او

سپس به‌گروه سیرک‌بازانی می‌پیوندد که آنها هم در کارشان موفق نیستند. عاقبت به‌ساختن یک آدم الکتریکی شبیه خودش اقدام می‌کند که در کنترل آن هم ناموفق‌است. ■



راتاتاپلان فیلمی است که در ۴ اپیزود (پاره) مختلف به‌کند و کاو طنزآلود یک فرد سرگشته در جامعه سرمایه‌سالاری غربی می‌پردازد. او تا حدودی در پی آن است تا "ارزش ستیزی" جامعه کنونی را در برخورد با معیارهای معقول و سنتی در قالبی طنزآمیز گسترش دهد.

***

در اپیزود اول، مسئله استخدام مهندس کلمبو مطرح می‌شود. خود او که رفتار مسخره‌ای دارد، برای آزمون استخدامی خود با معیار مسخره‌تری مواجه می‌شود: کشیدن یک درخت، آنهم به‌عنوان مهندس الکترونیک. اما با اینکه طرح او در آن آزمون غیر معمول برنده می‌شود، به‌او کار نمی‌دهند.

"نیکه‌تی" برای توجیه سرخوردگی کلمبو به‌اپیزود دوم روی می‌آورد. در این اپیزود کلمبو به‌رغم‌داشتن تحصیلات مهندسی به‌کسوت یک گارسن در کافه‌ای واقع در حومه شهر در می‌آید. زمانی که کلمبو برای بردن آب و عبور ازخیابانها در تلاش است، حرکات او کارهای "وودی آلن" را به‌یاد می‌آورد. در این اپیزود نیکه‌تی به‌چند مسئله اشاره می‌کند: آلودگی محیط زیست در اثر عوامل مختلف، نگرشی به پدیده‌های کاذب سرمایه‌سالاری (شرکتهای چند ملیتی) و اینکه تا چه حد "دلار" تعیین کننده ارزشهای جوامع دیگر است (بازگشت به لحظاتی که در اثر نوسانات پولی نماینده برزیل به‌قیچی کردن پرچم کشورش می‌پردازد و نماینده انگلیس پرچم رومیزی کشورش را نیمه افراشته می‌کند و سایر قضایا) طی آن نیکه‌تی با طنز هوشمندانه‌ای بحران‌های روحی بزرگان سرمایه‌سالاری را تا حد فروپاشی ارزشهای ملی آنان جستجو می‌کند.

وقتی بیماران برای دریافت معجون اختراعی کلمبو صف می‌کشند، کشیشهای کلیسا به‌آنجا می‌آیند تا به طور سنتی آنان را التیام روحی بخشند. اما یکی از بیماران دست کشیش را گاز می‌گیرد. نیکه‌تی با اینکار تاءکید می‌کند که در این دوره چاره‌پذیریهای درمان برق‌آسای امراض توسط معجون آنچنانی، بازار کشیشها را هم کساد می‌کند. حتی زن فلاکت‌زده صاحب کافه از صدقه سر کلمبو هم ثروتمند می‌شود وهم عروس. کلمبو در این مرحله هم ظاهرا" همه‌کاره است، باز دست خالی می‌ماند. اینهم نوعی "استثمار" است.

در اپیزود سوم که در حد سایر مراحل فیلم نیست، نیکه‌تی به‌گروه سیرک‌بازانی اشاره می‌کند که در کارهایشان چیزی جز خمودگی، بی‌معنائی و اشاعه یک سیستم مصرفی وجود ندارد. بگذریم از اینکه در لحظاتی از جمله هنگام ظرف شستن نظری به صحنه‌های "عصر جدید" چاپلین دارد. او زندگی حقیقی خود سیرک‌بازان را هم به‌نوعی سیرک تشبیه کرده است. نیکه‌تی در این اپیزود بیشتر به‌سینمای کمدی صامت روی آورده است. صحنه‌هائی ازقبیل بلیت فرختن در قفس، گرفتن قوت سگ توسط رئیس شکمو و مصرف‌کننده سیرک و شعبده‌بازیهای مفتضحانه آنها که به اعتراض‌روستائی‌ها می‌انجامد، تاءمل‌پذیرند. و اینکه چرا سیرک‌بازان برای نمایش به‌روستا روی می‌آورند، شاید بخاطر تلقی نیکه‌تی از اشاعه یک فرهنگ پوچ و مبتذل در روستا باشد.

رقص‌های مداوم مرد همسایه کلمبو که هر سال بر تعداد بچه‌هایش افزوده می‌شود نشانه‌ای است طنزآلود از "ریتم" یکنواخت زندگی‌های مصرفی و بدون‌هدف صرفنظر از چند موردی که ذکر شد، این اپیزود، مقداری طولانی و کسل کننده است.

در اپیزود چهارم، "نیکه‌تی" به استعدادهای توانمند آدمهای عاصی که در روند ارزش ستیزی جامعه قرار گرفته‌اند صریحا" اشاره می‌کند. در محلی که کلمبو زندگی می‌کند زن ولنگاری همسایه اوست که عاقبت هنرمند معرفی می‌شود. کلمبو سرگشته و دلزده از ناملایمات روزگار با استفاده از مقداری اسباب اسقاط شروع به ساختن یک آدم الکترونیکی شبیه به خودش می‌کند تا به"پالایش" درونی ناکامی‌های خویش بپردازد، اما آدم ساختگی‌اش هم وسط راه از کار می‌ماند. بنظر می‌رسد که دعوت زن همسایه به‌همگامی او برای "انداختن طرحی نو" در نقطه پایانی فیلم، امری منطقی باشد.

"نیکه‌تی" در راتاتاپلان خواسته است تا با استفاده از "طنز" و سینمای صامت کمدی، دید انتقادی خود را نسبت به‌مسائل اجتماعی سیاسی جامعه‌اش مطرح کند و نسبتا" موفق است، هرچند که به شگردهای "چارلی چاپلین" و "وودی آلن" در سینمای کمدی، احساس تعهد می‌کند.

کرامول

کارگردان: کن هیوز بازیگران: ریچارد هریس، الک گینس ـ محصول انگلستان، ۱۹۷۰

در اواخر قرن پانزدهم، چارلز اول بر انگلستان حکمرانی می‌کند. او که با شورشیان اسکاتلند و کاتولیکهای ایرلند در جنگ است، برای تاءمین بودجه جنگی‌اش به ظلم و ستم بر مردم روی می‌آورد. عده‌ای از نمایندگان مجلس ـ از جمله الیور کرامول ـ علیه او اقدام می‌کنند.و خواهان حکومت مجلس و مردم می‌شوند. جنگهائی بین این دو جناح درمی‌گیرد و عاقبت سپاه کرامول، شاه را شکست می‌دهد. برای محاکمه یا بقای شاه، بین مجلسیان اختلاف می‌افتد اما بالاخره کرامول موفق می‌شود تا مجلس را به‌صدور حکم اعدام شاه ترغیب کند. چارلز اول اعدام می‌شود و کرامول به‌قدرت می‌رسد.

■

"کن هیوز" در کرامول روی شخصیتی انگشت گذاشته است که پندار یک حکومت مردمی در او متبلور است.

کرامول، رهبری است که در سنتی‌ترین کشور سلطنتی جهان شالوده‌های بی‌محتوا و مستبد یک نظام فاسد را دقیقا" مورد شناسائی قرار می‌دهد. منتهی برای جایگزین کردن یک نظام مردمی و مقتدر، با موانعی روبرو می‌شود. هیوز تلاش کرده تا واقعیت‌های تاریخی دوره چارلز اول را همراه‌با "باورهای اجتماعی ـ سیاسی" آن به‌پرده بیاورد. به‌عقیده او تمام این اوضاع شروع یک جنگ داخلی را اجتناب ناپذیر می‌کند که چنین‌اند:

۱ ـ تفرقه و برخورد عقاید بین پروتستانها و کاتولیک‌ها.

۲ ـ حاکمیت و نقش کلیسا در کسب قدرت سیاسی و هدایت مردم.

۳ ـ اوضاع نابسامان و تهدیدآمیز مخالفان در مناطق مهم امپراتوری (ایرلند و اسکاتلند).

۴ ـ وجود دستگاه ظالم و مردم ـ ستیز شاه.

۵ ـ وجود یک مجلس نیمه مردمی که مردانی چون "اولیور کرامول" رهبری جناح مترقی آن را بعهده دارد.



در چنین شرایطی است که کرامول ظهور می‌کند. او یک پروتستان معتقد است که قیام علیه شاه را مشیت الهی می‌داند. او در کشوری که قانون اساسیش تکیه بر پروتستانیزم دارد، با مظاهر دروغین و تشریفاتی مسیحیت مخالفت می‌کند. او صرفنظر از اینکه ماهیت سلطنت شاه را درک کرده است، به‌همان اندازه هم از نفوذ همسر کاتولیک شاه در حکومت او آگاه و بیمناک است. هیوز به‌تناوب از این بیمناکی پرده برداشته تا جائیکه ملکه، شاه را وادار می‌کند تا علیرغم قانون اساسی و خواست مردم و حتی مشاورانش، از کاتولیکهای ایرلند یاری جوید.

چارلز که فاقد اراده و قدرت تصمیم‌گیری است در اثر فشار مجلس مجبور به‌پذیرفتن رهبران گروههای مخالف می‌شود. صحنه‌هائی از قبیل عدم خضوع کرامول در حضور شاه، نگاه پر خشم او به‌تابلوی ملکه، نشانگر شناخت ریشه عمیق نارضایتی او از شاه است. شاهی که به‌قول خودشان بر قلبهاحکومت می‌کند، به‌زورتفنگدارانش وارد مجلس می‌شود که هیوز این صحنه را با طنز همراه می‌کند. او به‌خدایی بودن عمل پروتستانها تاءکید دارد اما برای به‌تضاد آن به‌کاتولیزم اشاره‌ای نمی‌کند. صحنه‌های مربوط به جنگ جا نیفتاده‌اند، صف آرائیها مشخص نیست، جز اینکه توپهای سپاه شاه شلیک می‌کنند و عده‌ای باهم گلاویز می‌شوند. اما صحنه مانور سپاه کرامول که به‌نبرد آخر می‌رود از پرداخت خوبی برخوردار است. یکی از صحنه ـ های خوب فیلم هیوز آنجاست که بعد از پیروزی نهائی کرامول، شاه که خود را با شکست روبرو می‌بیند پرچمهای امپراتوری را از روی نقاط از دست داده‌ای که بر نقشه انگلستان چیده شده بود برمی‌دارد. بسان شاهی که دست آخر در شطرنج قدرت مات می‌ـ شود. کرامول که تحقق آرزوی حکومت مردمی را در برانداختن ریشه‌ای اساس سلطنت می‌داند، در این راه با مقاومتهائی از سوی افراد محافظه‌کار و زر اندوز و فاسد که جهت حفظ منافع خود به‌بقای شاه نظر دارند، مواجه می‌شود. او علیرغم ایده‌اش مجبور می‌شود تا مجلس را منحل کند و با اینکه کسی شایسته‌تر از او برای یک حکومت ملی واقعی نیست، با اینحال نمی‌خواهد تا با کسب قدرت، بناگاه از ایده‌آلش دور بیفتد و به‌مستبد دیگری تبدیل شود.

کرامول در قدرت‌ستانی از عوامل فساد و ستم، به‌ناچار از ارتشش کمک می‌گیرد و ضربه اصلی را خوب روانه هدف می‌کند و آن، محاکمه و اعدام چارلز اول است. هرچند که او از بیم جان تنها در آن واپسین لحظات حاضر به‌اعتراف به اشتباهاتش است (مثل سرنوشت اکثر خودکامگان تاریخ).

در انتها، کرامول می‌ماند و حرفهایش و ایده‌آلهایش که شعار ـ گونه‌اند. "هیوز" در مجموع کرامول را

انقلابی صدیق و مردم باوری معرفی می‌کند که حکومت مطلقه خود را سبب خدشه‌دار شدن آرمانش می‌داند.

بازی ریچارد هریس یادآور شگرد—های براندو در ایفای نقش مارک آنتونی (در فیلم ژولیوس سزار) است.

سر الیور کرامول از شخصیتهای نادر تاریخ انگلستان و بنیانگذار حکومت پارلمانی راستین در قرن شانزدهم است. او از اصول پروتستانیزم در جهت تلفیق سیاست و دیانت پیروی می‌کرد و علاوه بر اشاعه اصول مردم سالاری و آزادیخواهی رواج فلسفه اخلاقی را در جامعه ضروری می—دانست.

فیلم "هیوز" در جهت نمایاندن چنین ویژگیهائی موفق است.

سنگ سحرآمیز

ساخته‌ی: ساتیا جیت‌ری — محصول هندوستان ۱۹۵۸

مرد فقیری در یک روز بارانی، صاحب سنگی عجیب می‌شود، که از آسمان می‌افتد. آنرا به پسر بچه‌ای می—دهد. پسر بچه در هنگام بازی درمی‌یابد که سنگ خاصیت عجیبی دارد، و مرد را مطلع می‌کند. مرد به خاصیت سنگ پی می‌برد. هر شیئی آهنی در برخورد با سنگ تبدیل به‌طلا می‌شود. از لحظه‌ی کشف این اثر، مرد دیوانه‌وار به‌طلا، ثروت و قدرت می‌اندیشد.

مرد به‌تدریج برای خود دستگاه عریض و طویلی دایر می‌کند. زمانیکه رسانه‌های خبری وجود چنین پدیده‌ای را منتشر می‌کنند، قیمت طلا در جهان سقوط می‌کند. از این لحظه به‌بعد پلیس بدنبال مرد صاحب سنگ می‌گردد. و سرانجام او را می‌یابد. اما سنگ جادوئی بوسیله پیشکار او بلعیده شده است. سنگ در معده پیشکار هضم می‌شود و هرآنچه که پیش از این به‌طلا تبدیل شده بود به‌حالت اولیه خود برمی‌گردد.

ساتیا جیت‌ری (متولد ۱۹۲۱ در کلکته هندوستان)، به‌عنوان باارزش—ترین فیلمساز کشورش در میان صاحبنظران دارای اعتباری والاست. در میان انبوه فیلمسازان سینمای هند که هرسال صدها اثر تجارتی و پیش‌پا افتاده که هدفی جز تخدیر تماشاگران ندارد تولید می‌کنند، تعداد فیلمسازانی نظیر "ری" به‌انگشتان یک دست‌هم نمی‌رسد. در میان این انگشت‌شمار، ری، سرآمد بقیه است. از نظر شناساندن به‌جهانیان، ری در سینمای هند، نقشی همچون کوروساوا در سینمای ژاپن دارد. در حالیکه سینمای هند در دنیا ناشناخته بود و یا معدودی آن را تنها با آثار تجارتی‌اش می‌شناختند، ساتیاجیت‌ری با نخستین فیلمش "پاترپانچالی" — که در جشنواره ۱۹۵۵ کان، جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوری را گرفت — معرف سینمای متفاوت هند شد (سال پیش از آن، فیلم "راشومون" اثر کوروساوا با موفقیت در همین جشنواره، منادی سینمای ژاپن بود). سال بعد هم فیلم "آپاراجیتو" — که‌قسمت دوم از سه‌گانهٔ معروف این فیلمساز (تریلوژی آپو) است — جایزهٔ اول جشنوارهٔ ونیز را گرفت. این تریلوژی که براساس رمان "پاترپانچالی" نوشتهٔ "بیبوتی بوسان بانرجی" نویسندهٔ بنگالی ساخته شده، در سال ۱۹۵۹ با فیلم "دنیای آپو" کامل شد. در فاصلهٔ قسمت دوم و سوم تریلوژی آپو، ری دو فیلم دیگر ساخت که یکی از آنها، همین فیلم "سنگ سحرآمیز" (۱۹۵۸) است و ری، آن را یک کمدی می‌داند.

ساتیا جیت‌ری، قبل از شروع فیلمسازی، نقاش و طراح بوده، و در ساختن فیلم "رودخانه" اثر "ژان ساختن‌فیلم "رودخانه"، "اثرژان‌رنوار" همکاری داشته است. فرهنگ اصیل هند و مایه‌های‌بومی بنگال‌که‌خواستگاه اوست — برایش اهمیت‌فراوان‌دارد. "سنگ سحرآمیز" نیز براساس یک افسانهٔ بنگالی ساخته شده: سنگی خوشبختی آفرین که از بهشت بر زمین می‌افتد...

با آن که از نظر ساخت و محتوا، فیلمهای ساتیا جیت‌ری متفاوت با تولیدات تجارتی سینمای هند است، اما در این فیلم، عنصر مشخص همان فیلمهای تجارتی نقش و اهمیت درجه اول را دارد (عنصر فانتزی). و جالب آن است که به‌رغم منطبق کردن آن افسانه بر زمان و مکانی مشخص و واقعی، ری نخواسته است که فانتزی (غیر واقعی) بودن آن را مورد تردید قرار دهد و تا پایان، همچنان موضوع سنگ طلاساز را خیلی جدی دنبال می‌کند و نابودی آن را با منطقی توجیه‌پذیر نشان می‌دهد. یعنی آن که او در طول فیلم و تا پایان، هیچگاه این افسانه و وجود سنگ سحرآمیز را مورد تردید قرار نمی‌دهد. ری‌بوسیله این مایهٔ اولیه، به‌مناسبات اجتماعی و اقتصادی در یک جامعه با سطوح نابرابر می‌پردازد. جامعه‌ای که فرو—دستانش از آن رو که در واقعیت توان از دوش افکندن فقر و ستم را در خود نمی‌بینند، فقط رویای ثروتمند شدن را سیر می‌کنند.

لحظه‌هایی که مرد سوار بر ماشین در شهر گردش می‌کند، از صحنه‌های پر طنز و دلنشین فیلم است. مرد در شهر، چشمانش فقط جذب هرآنچه که آهنی است می‌شود. برخورد او با یک اسکلت آهنی ساختمان او را به نقطه‌ی اوج آمالش می‌رساند. از صحنه‌های جالب دیگر، زمانیست که مرد به‌یک محوطه‌ی مملو از آهن‌پاره می‌رسد و سعی می‌کند دزدانه یک گوی آهنی بی‌ارزش را بردارد.

بتدریج موضوع فیلم از حد برخورد با یک شخصیت فراتر نهاده، مضمونش را همگانی می‌کند.

زمانی که سحرسنگ بر همگان آشکار می‌شود، و قیمت طلا دربازارهای جهان سقوط می‌کند، صحنه‌هایی به تصویر کشیده می‌شود که علیرغم سادگی و پیش‌پا افتاده بودنشان از دقت نظر کارگردان حکایت دارد. تصاویری از زندگی محرومانی که تمام ثروتشان سکه یا دستبندی طلا است که آنرا با زحمت چندین و چند ساله فراهم کرده‌اند، از یک سو، و از سریر قدرت به‌زیر کشیده شدن ثروتمندانی که تمام وجودشان در کیسه‌های طلایشان خلاصه می‌شود، ازسوی دیگر، این دو طبقه اجتماعی همطراز شده، بر مناسبات روابط‌انسانی تاکید می‌شود. پیام اصلی فیلم نیز همین است. که علیرغم پیچیده بودن آن، کارگردان با بیان طنز گونه‌ای، به‌شکلی ظریف آنرا مطرح می‌کند.

دوست بچه‌ها

بازیگر : نورمن ویزدم ـ محصول انگلستان (کمپانی آرتور رانک) ـ ۱۹۵۴

داستان فیلم : یک پادوی دست و پا چلفتی اما خوش‌قلب پرورشگاه کودکان، به‌پسر یتیمی قول می‌دهد که برای او یک اسباب‌بازی گرانقیمت بخرد. این قول از طرف بچه، جدی گرفته می‌شود. طی رویدادهای خنده‌سازی، پادو به قول خود وفا می‌کند. از طرف دیگر، انجمن شهر، قصد دارد این پرورشگاه را ویران کرده و زمین آن را واگذار کند. این توطئه نیز توسط بچه‌ها، طی یک جنگ کودکانه خنثی می‌شود.

کمدین‌های سرشناس سینما، چه به لحاظ تیپ‌سازی‌و نیزشخصیت‌پردازی، نشانه‌های معینی دارند: چاپلین با آن حرکات و سر و لباس، باسترکیتون با آن چهره سنگی، هارولد لوید و بازی خاص با خطوط چهره، لورل و هاردی و جری لوئیس و دیگران ... در این میان، نورمن ویزدوم، از نظر انتخاب لباس، بیشترین شباهت را با چاپلین برگزیده است: کت تنگ و کوتاه، شلوار گشاد و بلند، و بجای کلاه چاپلینی، کلاه کپ بر سر می‌گذارد. ازنظر شخصیت پردازی خلق و خوی یک بچه‌ی تخس و سر بهوا را دنبال می‌کند که البته گهگاه حرف‌های دهن پرکنی هم می‌پراکند. (ناگفته نگذاریم که توفیق نورمن در ایران بیشتر به‌جهت انتخاب صدای دوبلور و انطباق آن با چهره‌ی او بوده است.)

درواقع، کمدی‌های نورمن ویزدوم را نمی‌توان (نه از نظر ارزش‌های کمیک سینمائی و نه از نظر بازی خود نورمن) به‌طور جدی بررسی کرد. یعنی که به راحتی می‌توان فیلم‌های او را نادیده گرفت. با این که نمی‌توان به‌پاره‌ای از حرکات او نخندید. این مختصر هم نه به‌عنوان بررسی، بلکه بیشتر به‌خاطر این گفته قلمی شده که: در طی‌سال، فیلم‌های نورمن ـ و از جمله همین فیلم لله بچه‌ها ـ از این پرده‌ی سینما به آن پرده‌ی سینما نقل مکان کرده است، تلویزیون به‌عنوان یک فیلم شاد نزدیک نوروز آن را به‌نمایش می‌گذارد، تازه می‌بینیم این فیلم "برنامه مخصوص" نوروز چندین سینمای تهران است. باید چقدر کفگیر ته دیگ خورده باشد، که چنین فیلمی در این موقع عرض‌اندازم کند؟ غرض از این گفته، یافتن راه حلی اصولی و سریع در جهت برآورد کردن خوراک سالم سینماهای شهر است که به‌این دست‌تنگی دچار نشوند.

درباره‌ی فیلم، حرف زیادی نمی‌ماند. همان شیوه‌ی همیشگی کارهای نورمن است: شلوغ‌بازی، انگشت‌گذاری روی عاطفه‌ی بچه‌ها و سر آخر به‌خیر وخوشی تمام شدن قضایا. می‌ماند آن صحنه‌های آخری. (جنگ بچه‌ها با بزرگترها) که پر تحرک و جفت و جور از کار درآمده و حرف آخر همانی است که گفتیم: برای این همه دست تنگی از نظر نمایش فیلم، فکر عاجل و درستی باید کرد.



روی ریل

محصول کره شمالی، ۱۹۶۶

داستان فیلم : در پائیز ۱۹۵۰ (به‌هنگام حضور نظامی آمریکا در کره) قطاری حامل قطعات یدکی ماشین‌آلات جنگی و مهمات که تحت نظارت ارتش اشغالگر آمریکاست، بین راه می‌ماند. نبرد بین پارتیزانها و نیروی خارجی درمی‌گیرد و لکوموتیوران به‌ظاهر تسلیم می‌شود و مطابق خواست آمریکائیها به‌هرکاری تن می‌دهد. یک ریل مهم استراتژیک توسط پارتیزانها منفجر می‌شود و قضایا به‌نفع پارتیزانها می‌چرخد. نامزد لکوموتیوران به‌پارتیزانها می‌پیوندد و در یک عملیات انقلابی به‌همراه سایر پارتیزانها ضربه‌ای سهمگین به‌دشمن وارد می‌کنند. لکوموتیوران انقلابی (وبه‌ظاهر خائن) نقش سازنده‌ای در اجرای این عملیات دارد.

فیلم با انگیزه حمایت از نیروهای انقلابی و برملا کردن سبعیت دشمن متجاوز و خوار و خفیف شمردن آن و تحکیم وحدت و هشدار و آگاهی دادن به‌مردم به‌نمایش درآمده است. اما "روی ریل" انگیزه‌ها را اجابت نمی‌کند، چون فیلم بدی است.

قهرمان فیلم که لکوموتیوران است بنظر فردین کره است. بازی بسیار بد و زشت صورت و حرکات دست و پا و چشم و ابرو بسیار تصنعی است. بازی او بد است چون به‌سادگی این حس را القاء می‌کند که اطلاعات بیشتری از تماشاچی و سایر بازیگران درباره طرح و توطئه در فیلم دارد. او می‌داند که خائن نیست و قهرمان و فداکار واقعی درآخر اوست. او راس سوم مثلثی است که دو راس دیگرش تماشاچی و سایر شخصیت‌های قصه‌اند. در این فیلم که پایه‌هایش بر حادثه و هیجان استوار است میزان آگاهی هر سه راس این مثلث از کل حوادث و فزونی و کاستی یک راس بر دیگری می‌تواند فیلمی را گرم‌کند و یاآن را به استهزاء بکشاند. روی ریل به‌لحاظ سناریو بسیار ضعیف و بخصوص بازی بدی که هنرپیشه نقش اول آن ارائه می‌دهد

بسیار لوس از آب درآمده است .
فضاسازی و موقعیت سازی شخصیت‌ها در فیلم خیلی بد است . تماشاچی مدام جهت‌ها و موقعیت‌های داخل و خارج و بالا و پائین و شب و روز را گم می‌کند . این‌نکات بخصوص اهمیت دارد چون فیلم زمینه حادثه‌ای دارد . "پانچو" که در درگیری اول فیلم در ایستگاه زخمی شده بخشی از مونتاژ فیلم را به‌خود اختصاص می ـ دهد تا آنکه درست به‌قطار برسد و در زیر واگنی خاص و در حالتی استثنائی جان بدهد . تماشاچی رنجی بیهوده را متحمل می‌شود تا که او بالاخره تمام کند . صحنه‌ها چیزی در این مورد یاد نمی‌دهد و مطلقا " تراژیک نیست که مسخره هم است .

فیلم مملو از صحنه‌های گم و زائد است . مایه سوء تفاهم از فیلم دست ـ بردار نیست . دو قیافه ژاپنی و کره‌ای یا چینی که در اصل برای ما فرق نمی‌ـ کند (از نظر نفس ظاهر قیافه) همیشه در طول فیلم متعجب‌اند . قیافه‌های بسیار بد گریم شده و زشت آمریکائیها ترسناک که نیست هیچ به عروسک‌های خیمه شب بازی بیشتر شبیه است . آمریکائیها مانند المثناهای آلمانی در فیلم‌هائی که همینطوری قرار است آلمان‌ها کر و احمق و خشن باشند آنها هم زشت و بد و ناجورند . و ما شاید حق داشته باشیم که بدانیم چطوری و چرا . کار فیلم و وظیفه فیلم این است که جزئیات را روشن کند . کلیات را همگان می‌دانند .

فیلم روی ریل کم‌مایه‌تر و بدتر از آن است که بتوان بیشتر از این راجع به‌آن نوشت . می‌توان آنرا به‌سادگی و به‌سرعت فراموش کرد . ■

هجرت

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : میلاد (براساس داستانی با عنوان "در یک کشور خارجی") ـ تهیه‌کننده : ناصر دریانی ، نعمت‌الله رفیعی (مهرگان فیلم ، پانوراما فیلم) ـ فیلمبردار : اصغر رفیعی جم ـ بازیگران : فرامرز قریبیان ، بهمن مفید ، جعفر والی ، حمید طاعتی ، حسین کاشانی ـ تولید ۱۳۵۶ ، نمایش نخست در سال ۱۳۵۹ .

داستان فیلم : داود ، ماهیگیر شمالی ، در یک درگیری محمد را می‌کشد و به‌تهران می‌گریزد ، در حالیکه موسی ـ برادر محمد ـ برای انتقام در تعقیب اوست ، داود در تهران ، با جوانی جنوبی به‌نام عبدل که او هم یک مجرم فراریست ، آشنا می‌شود . آنها اتاقی در یک مسافرخانه اجاره می‌کنند و پس از چندی ، صاحب فرصت‌طلب مسافرخانه از موقعیت آنها آگاه می‌شود و به‌عنوان حق سکوت ، می‌خواهد که از یک عتیقه فروشی دست به‌سرقت بزنند . داود و عبدل به‌ناچار می‌پذیرند و دزدی با موفقیت انجام می‌شود . موسی ، داود را همراه با عبدل در بازار ماهی فروشهای خیابان استانبول می‌بیند و در یک درگیری ، موسی هم کشته می‌شود . بزودی ، محل مخفی شدن داود و عبدل کشف می‌شود ، صاحب مسافرخانه دستگیر و آن دو نیز در یک تعقیب و گریز ، به‌ضرب گلوله پلیس کشته می‌شوند .

"هجرت یک فیلم ضعیف با ادعاهائی بسیار فراتر از ظرفیت و توانش است . فیلم ، اگر تنها همان مایه تعقیب و گریز را حفظ می‌کرد ، به شرط توانائیهای فنی و تکنیکی می ـ توانست تنها به‌عنوان یک فیلم حادثه‌ای قابل قبول باشد اما به دو دلیل مهم ، "میلاد" فیلمی ناموفق ساخته است : اولین و مهمترین دلیل ، تکنیک خیلی ضعیف‌فیلم و عدم تسلط فیلمساز بر ابزار کارش است . به‌نحوی که همه تصویرهای فیلم ، ساختگی به نظر می‌رسد . دوم آن که اصرار شده تا مفاهیمی سوار بر فیلم شود که دست ـ مایه‌های اختیار شده به‌عنوان محمل این مفاهیم ، کم می‌آورد . به‌همین جهت است که آن حرفهای "گنده" ـ اما خام و نپرورده ـ معلق می‌ماند و با هیچ وصله‌ای به‌تن فیلم نمی‌چسبد . حتی اگر میلاد به‌همان مایه‌های حادثه‌ای و تعقیب و گریز و انتقام هم اکتفا می‌کرد ، باز به‌دلیل اول ، توفیقی بدست نمی‌آورد .
دو جوان فراری و تازه آشنا ، داود



(قریبیان) و عبدل (مفید)، در خلوت می‌نشینند و حرفهای فیلسوفانه و عرفانی می‌زنند. یکی سودای تن‌سپردن به‌آب دریا دارد و آن دیگری، آرزوی باغی پرگل و گیاه را در سر می‌پروراند. ایراد در اینجاست که این آرزوها، مفهوم ساده‌ٔ ـ در مثل ـ شنا کردن در آب و یا قدم زدن در یک باغ مصفا را ندارد، بلکه میلاد می‌خواهد با تمهیداتی ـ تصویری و گفتاری معنای عارفانه به‌این آرزوها بدهد که وا می‌ماند. زیرا هیچ‌گونه پیش زمینه‌ای در توجیه این روحیه و تمنا در شخصیت‌های فیلم وجود ندارد. میلاد می‌خواهد بگوید آنها تک افتادگانی دلتنگ، در آرزوی مدینهٔ فاضله‌ای پاک و بی‌ریا هستند که به‌دلایل گفته شده، وا می‌ماند. فیلمساز چنان در این مفاهیم عارفانه غرق است که خط اصلی داستان (قتل وگریز و انتقام) را گم می‌کند. او حتی صاحب شارلاتان مسافرخانه را ـ با بازی بسیار بد و همیشگی جعفر والی ـ با دادن تار به دستش (که معنائی سمبلیک در جهت افکار فیلمساز دارد) می‌خواهد در خدمت همین مفاهیم درآورد که بازهم ناموفق است.

فصل دزدی از عتیقه فروشی هم کلا" زائد است و چنین به‌نظر می‌رسد که این فصل طولانی تنها به‌این جهت در فیلم گنجانده شده تا عبدل مدتی به‌تصویر زن اثیری خیره شود که یعنی بازهم مفاهیم عارفانه و بازهم ناموفق.

در فصل پایان فیلم، داود و عبدل که با گلولهٔ پلیس زخمی شده‌اند، خود را کشان کشان، تا سر منزل مقصود می‌رسانند و به‌شکلی غیرمنطقی‌و ابتدائی، داود در حوض خانه‌ای تن به‌آب می‌سپارد و عبدل در باغچهٔ خانه‌ی دیگر، گمگشته‌اش را می‌یابد و هر دو در دم مرگ به‌آرزو می‌رسند.

به‌هرجای‌فیلم که انگشت‌بگذاریم، باز به‌همین نقطه می‌رسیم که: هجرت، فیلمی بد و ناموفق است.

■

مرز

ساخته‌ی: جمشید حیدری ـ فیلمنامه: سیروس الوند ـ تهیه کننده: هادی مشکوة ـ فیلمبردار: علی صادقی ـ موسیقی متن: منظور تهرانی ـ بازیگران: سعید راد، داود رشیدی، آهو خردمند، عزت‌الله رمضانی‌فر ـ محصول فرهنگ فیلم، ۱۳۶۰.

در روزهای آغاز هجوم همهٔ جانبه‌ی عراق به‌ایران، یک روستای نزدیک مرز به‌وسیلهٔ هواپیماهای عراقی بمباران می‌شود. آمدن مردی مجروح از یک روستای نزدیکتر به‌مرز که به‌وسیلهٔ ارتش عراق اشغال شده، و خبرهای دیگری که می‌رسد، مردم را برآن می‌دارد که تصمیم بگیرند تا آمدن نیروهای مسلح، خود به‌دفاع برخیزند. چندتن از مردان روستا برای چاره‌جویی دورهم جمع می‌شوند و به‌این نتیجه می‌رسند که باید یک رهبر و سازمان‌دهندهٔ باتجربه داشته باشند. همه، "مختار" را لایق‌تر می‌دانند. گوشهٔ انزوا گزیده و به‌تنهایی بر بالای تپه‌ای مشرف بر روستا زندگی می‌کند. "یاور" یکی از مردان روستا ـ به سراغ او می‌رود اما مختار نمی‌پذیرد که مردم را در دفاع از سرزمین‌شان یاری کند... سرانجام، هنگامی که مردان روستا تصمیم می‌گیرند بدون مختار به جنگ بروند او به‌میان آنها می‌آید و همگی راهی جبهه می‌شوند. این گروه موفق می‌شوند با دادن چند قربانی یک پاسگاه ایران را که به‌اشغال عراقیها درآمده است، با کشتن همهٔ اشغال کنندگان، آزاد کنند.



"مرز" نخستین‌فیلم بلند سینمائی است که درباره جنگ تحمیلی عراق با ایران ساخته شده، و از معدود فیلم‌هائیست که به یک واقعه مشخص پس از انقلاب پرداخته است. و این هر دو مورد، در سینمای پس از انقلاب، جای بحث و کند و کاو دارد.

به‌رغم آن که این‌جنگ طولانی با آن ابعاد گسترده و عظیمش می‌تواند یک منبع بزرگ الهام و پر از سوژه برای فیلمسازان باشد، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

از آن رو که از ابتدای جنگ، به وسیلهٔ تلویزیون، تنها به یک بعد از ابعاد جنگ ایثار و سلحشوری رزمندگان چه در گزارشها و چه در فیلمهای کوتاه فراوان پرداخته شده است، فیلمسازان برای تهیه فیلمهای بلند سینمائی به‌سوی این بعد نمی‌روند. زیرا به‌دلیل پرکاری تلویزیون ـ و سایر رسانه‌ها ـ در پرداختن به این بعد جنگ، مردم با آن بخوبی آشنایند و فیلم ساختن بر این اساس، به‌احتمال زیاد ممکن است نتواند تماشاگر را جلب کند. درحالیکه نگاه از این دریچه به‌جنگ، بیش از همه می‌تواند برای فیلم ـ از جهت گرفتن مجوز برای نمایش ـ مصونیت بوجود آورد، اما دیدگاههای دیگر چنین تضمینی را به‌همراه ندارند. علاوه بر آنچه گفته شد، یک دلیل اقتصادی هم وجود دارد که باعث شده در زمینهٔ جنگ، فیلم بلند سینمائی کم داشته

باشیم : جنگی با این وسعت به‌شرط‌آن که بتواند از نظر امکانات و ابزار گستردگی و جمعیت و بازسازی درست وقایع در فیلمی بازتاب داشته باشد رضایت تماشاگر را برمی‌انگیزد زیرا تماشاگر ــ در مثل ــ فیلمهای خارجی جنگی را (که کاری به درونمایه آنها نداریم) الگو دارد و می‌خواهد حوادث را به‌شکلی که واقعی جلوه می‌کند، در فیلم ببیند (منظور، صحنه‌های تیراندازی و انفجار و بمباران و . . . است) . این کار هم علاوه بر آدمهای متخصص و ماهر، نیازمند سرمایه و امکانات وسیع است که فعلا" در توان تهیه‌کنندگان ایرانی نیست .

اما مورد دوم (ساختن فیلم دربارهٔ رخدادهای مشخص پس از انقلاب) از اهمیت و حساسیت بیشتری برخوردار است . در دوران پس از انقلاب سرعت سیر حوادث و دگرگون شدن سریع معیارها و مواضع، این امکان را به‌فیلمسازان نداده است که بتوانند براساس این وقایع فیلم بسازند . حتی آنها که علیرغم نظر خود، سعی در انطباق مواضعشان با موضع مشخص روز دارند، به‌دلیل یاد شده (سرعت سیر حوادث) و وقت‌گیر بودن کار فیلمسازی، از فیلم ساختن براساس وقایع مشخص پس از انقلاب پرهیز کرده‌اند . از هنگامی که قلم برای نوشتن فیلمنامه بر روی کاغذ می‌رود تا هنگامی که نخستین کپی آمادهٔ نمایش از لابراتوار بیرون می‌ــ آید، موضع و تحلیل اولیه، جایش را به موضع و تحلیل دیگر می‌دهد . تنها در دوسال اخیر، با تثبیت نسبی موضع مشخص در جمهوری اسلامی، این امکان برای فیلمسازان به‌وجود آمده است تا بتوانند برای ساختن فیلمهای جهت‌دار دربارهٔ حوادث پس از انقلاب، برنامه‌ریزی کنند . نتیجهٔ این امر، نمایش فیلمهای توجیه، توبه نصوح، و در ردهٔ دیگر، سریال اشک تمساح است، و همچنین تعدادی فیلم دیگر که هنوز به‌نمایش درنیامده. فیلمهای ساخته شده پیش از آن تاریخ به‌دلایل یاد شده و همچنین تعمد سازندگان آنها تنها به‌جنبه‌های حادثه‌ساز وقایع پس از انقلاب پرداخته و خالی از موضع سیاسی است .

در فیلم "برزخی"ها ساختهٔ ایرج قادری که حوادثش در طول حدود یک هفته پس از ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ می‌گذرد، هیچ نشانه و حرفی از آن روزهای پر تب و تاب ــ مگر در یک جا با حضور یک همافر ــ ندارد . حتی می‌بینیم که هویت نیروهای مهاجم نیز مشخص نمی‌شود .

در فیلم "دست شیطان" ساختهٔ حسین زندباف، که به شیوه فیلم ــ های‌پلیسی ــ جاسوسی غرب ساخته شده، گرچه یک سر ماجرا مشخصا" به اعمال جاسوسی آمریکا پس از شکست حمله نظامی طبس برای نجات گروگان ــ های جاسوس مربوط می‌شود اما آن گروه ایرانی که در تعقیب جاسوس هستند، گروهی بی‌هویت‌اند که معلوم نیست به کدام نهاد انتظامی وابسته‌اند . بی‌هویتی آنها، خود یک سری ابهام ــ های دیگر را به‌طور زنجیری در پی دارد .

در فیلم "مرز" هم می‌توان همهٔ مشخصات برشمرده برای فیلمهای این رده را دید . جنگ، تنها به‌عنوان یک چاشنی حادثه‌آفرین مورد استفاده قرار گرفته . وگرنه تعقیب و گریزهای فیلم، می‌تواند همان جنگ و جدال در کوهستانهای فیلم‌های پیش از انقلاب باشد . فیلمساز از آن رو که ــ به‌دلیل ناتوانیهای مالی و فنی ــ نمی‌توانسته به‌بازسازی صحنه‌های بزرگ جنگ بپردازد، یک محدودهٔ کوچک را انتخاب کرده است : چند مرد و زن یک روستا، با یک گروه عراقی درگیر می‌شوند . که البته نفس این کار هیچ ایرادی ندارد و یادآوری آن تنها به دلیل توضیح بیشتر در خصوصیت این گونه فیلمهاست .

در روستای پس از انقلاب فیلم مرز، بازهم نشانه‌ای از یک روستای ایرانی آغاز پاییز ۵۹ نمی‌بینیم . هرچند می‌تواند ادعا شود که فیلم می‌خواهد به‌نقش مردم در جنگ بپردازد (و آن را هم خواهیم گفت که موفق نیست) اما حذف عناصر روستای پس از انقلاب و به‌تاخیر انداختن ورود نیروهای انتظامی به آن منطقهٔ جنگی، دلایلی دارد که در بالا ذکرش رفت . می‌بینیم که در پایان فیلم، یک نما وجود دارد که تعدادی خودرو نظامی از آن دورها، گرد و خاک کنان پیش می‌آیند و در نمای پایانی، نیز یک هلیکوپتر به‌محض آن که وارد کادر می‌شود، تصویر فیکس (ثابت) می‌شود و فیلم به‌پایان می‌رسد .

جمشید حیدری (از پرکارترین فیلمسازان پس از انقلاب) در سینمای پیش از انقلاب فیلمی نساخته اما دستیار کارگردان بوده است . می‌بینیم که ساخت و درونمایه فیلم‌های پیش از انقلاب، در مرز نیز بازتاب دارد . مهم نیست که قالب عوض می‌شود .

پس از انقلاب، قالب دیگری برای فیلم‌فارسی به‌وجود آمد که آن‌هم فرآوردهٔ همان فرهنگ فیلم فارسی ــ و بعضا" آفریدهٔ برخی از سردمدارانش ــ است . یعنی، ارائه کاریکاتوری از انقلابیگری، همچنان که کاریکاتوری از فقیر و ثروتمند، جاهل و رقاصه، زیر بازارچه و پای هتل هیلتون، دوستی و فداکاری، خیانت و خاطرخواهی . . .

از عناصر جدا نشدنی فیلم فارسی، قهرمان سازی آن است و فیلم مرز هم به‌قهرمان احتیاج دارد . این همه حماسهٔ جوشیده از میان مردم در طول این جنگ، با قهرمان‌سازی فیلم مرز، تبدیل به‌ستایشی برای یک فرد می‌شود . و این فردگرائی و کوچک شمردن نیروی مردم، دقایقی طولانی از فیلم را به‌خود اختصاص می‌دهد . مردم در مقابل دشمن ناتوانند و تنها به‌مختار ــ آن قهرمان منزوی، که محل سکونتش مثلا" تمثیلی از برج عاج ــ نشینی اوست ــ نیاز دارند تا بتوانند از پس دشمن برآیند اما او پشت‌چشم نازک می‌کند . پس از آن که فیلمساز نهایت استفاده‌اش را از این "گره دراماتیک" می‌کند، سرانجام مختار همچون یک منجی‌از بالای تپه به‌زیر می‌آید تا افتخار پیشتازی در این مبارزه را به‌مردم بدهد . قبل از آن، مردم به‌ناچار تصمیم گرفته بودند که بدون مختار به‌جنگ بروند اما مختار می‌آید تا فیلم بی‌قهرمان باقی نماند .

آن‌قدر که مشخصات عمومی و کلی این فیلم اهمیت دارد، مسائل و نکات جزئی آن حائز اهمیت نیست که بخواهیم وارد جزئیات شویم (مثلا" این که هنگام بمباران شبانهٔ روستا، نمایش عمل انفجار به‌کمک چند درخت پر از برگ انجام شده اما فردای آن شب، می‌بینیم که درختان سراسر جنگل، بی‌برگ است . و یا رهاکردن موضوع آن فئودال روستا که قصد تفرقه افکنی در میان مردم را دارد) .

فیلم، می‌خواهد یک "حماسهٔ ملی ــ میهنی باشد" که در مورد تهاجم هر نیروی خارجی و در هر زمان، بتواند به‌نمایش درآید .

حماسهٔ کئوما

کارگردان: انزو جی. کاستلاری   فیلمبردار: ایاک پارولنی ــ بازیگران: فرانکو نرو، ویلیام برگر، وودی استرود ــ رنگی، زمان نمایش ۷۳ دقیقه ــ محصول ایتالیا

"کئوما" دورگهٔ سرخ پوستی است که یک تنه بر علیه کوردرویل سرکرده مزدوران سفید پوست و دشمن سرخ ــ پوستان قیام می‌کند. وی که مادر سرخ‌پوست خود را در کودکی از دست داده در خانواده‌یی که همواره از طرف سه‌برادر ناتنی سفیدپوست خود مورد آزار وتحقیر قرار می‌گرفته، بزرگ شده است. تنها، پدر وی مهر و علاقه‌یی نسبت به‌او داشته و این موضوع همیشه سبب تنفر و خشم بیشتر سه برارد که اکنون جزو سرکردگان مزدور کوردوویل دشمن سرخ‌پوستان هستند، شده‌است.

کئوما در ابتدا یک تنه وسپس به‌اتفاق جرج ــ دوست سیاهپوستش ــ و پدرش برعلیه کوردوویل به‌جنگ برمی‌خیزد. در این نبرد، جرج و پدرش هر دو بطرز ناجوانمردانه‌یی کشته می‌شوند. اگرچه سه‌برادر ناتنی وی به‌خونخواهی پدر کوردوویل را ازبین می‌برند و قدرت را در دست می‌گیرند و خود رئیس مزدوران سفیدپوست می‌شوند، ولی این موضوع از مقابله آنها با کئوما نمی‌کاهد و در پایان فیلم، در یک مقابله نابرابر، کئوما سه‌برادر ناتنی خود را می‌کشد.



ابتذال سبک وسترن آمریکایی در دیگهای تجاری بخشی از سینمای ایتالیا قوام یافت و وسترن اسپاگتی بعنوان کالایی جدید در تجارت سینما بوجود آمد. یک دلار سوراخ شده، رینگو طپانچه طلائی، بخاطر یک مشت دلار، و ... همین حماسهٔ کئوما همگی محصول همین بخش تجارتی و بی‌ارزش سینمای ایتالیاست، سینمائی که درعین حال پرورش دهنده بزرگترین و مشهورترین استادان سینما بوده و هست. می‌توان بدنبال تحلیل سبک وسترن و ریشه‌یابی چگونگی بوجود آمدن این سبک در سینما برای شناخت و درک بیشتر وسترن اسپاگتی‌برآمد. سبک وسترن در سینما جائی مخصوص به‌خود دارد که بحث و تحلیل آن در این مختصر جا نمی‌گیرد. تنها وابستگی وسترن اسپاگتی با سبک وسترن اصیل شاید میزانسن و استفاده از اسب و هفت‌تیرکشي باشد وگرنه نمی‌توان "حماسهٔ کئوما" را با فیلمی نظیر "رودخانه سرخ" در یک طبقه‌بندی جای داد. منظور، تاءیید و یا رد این یا آن فیلم وسترن نیست بلکه تاکید بر تفاوت وسترن ایتالیایی با فیلمهای وسترن آمریکائی است.

"حماسه کئوما" نه‌تنها از نظر هنر و تکنیک سینما فاقد هرگونه ارزش است، بلکه به‌خاطر نشر آن قسمت از فرهنگ بی‌محتوا و بیگانه غرب، ناسالم است.

بزرگترین ضعف فیلم در کنار ضعف‌های دیگرش عدم وجود انگیزه مشخص و منطقی برای وقوع رویدادها و مقابله‌هایی است که در فیلم وجود دارد. حوادثی نظیر حمله سفیدپوستان به‌دهکدهٔ سرخ‌پوستان، مخالفت سه برادر ناتنی با کئوما، کشته شدن پدر کئوما بدست کوردوویل و موضوعهای دیگر همگی بدون ارائه و معرفی انگیزه مشخصی در فیلم مطرح می‌شود. نامشخص ماندن مناسبات وجودی و عدم پرورش نقش شخصیت‌ها و نیز نامفهوم بودن رابطه زمان، و مکان اصولا" خط و ربط فیلم چنان است که بیننده در تمامی زمان نمایش در ابهام و سردرگمی روبرو می‌شود و باید با حدس و گمان تماشای فیلم را به‌پایان ببرد. گذشته از ضعف‌های فیلم، وجود پیرزن که گویا بجای مادر کئوما وی را بزرگ کرده است تنها به ابهام روابط و پیچیدگی موضوع کمک می‌کند. حضور مکرر او در صحنه‌های متفاوت مانند روحی که تنها کئوما وجودش را می‌بیند و حس می‌کند از یکطرف، و مونتاژهای موازی که درفیلم بین او و شخصیت زن فیلم بخصوص در سکانس ما قبل آخر و آزادی کئوما از بند صورت می‌گیرد نه‌تنها منطق و مناسبت وجودی شخص او را مبهم‌تر می‌سازد بلکه رابطه شخصیت‌ها با یکدیگر را نیز درهم می‌ریزد و نتیجه‌یی جز ابهام برای تماشاگر ندارد. در سیر باصطلاح تکاملی داستان، کئوما به مزرعه پدری خودمی‌رود و برای اولین بار شخصیت پدر معرفی می‌شود. در این‌بخش، با استفاده از دید دوربین و تبدیل ابژکتیو به سوبژکتیو، در چند نمای پیاپی زمان گذشته‌و حال بهم نزدیک می‌شوند و کئوما در زمان کودکی خود سیر می‌کند. باین‌ترتیب که "کئوما"، کودک دورگه‌یی که مورد آزار سه‌برادر ناتنی خود واقع می‌شود و کئومای انتقامجوی زمان حال که ناظر دوران کودکی خویش است در یک کادر و در یک‌نما "تواما" می‌بینیم. البته تغییر گریم شخصیت‌ها، بخصوص پدر کئوما برای نشان‌دادن تغییر زمان تا حدی تماشاگر عادی را در موضوع حفظ مي‌کند و ناگفته نماند که سکانس نسبتا" موفقی در مقایسه با سایر قسمت‌های فیلم است. چیزی که در اینجا نامفهوم می‌ماند، مشخص‌نشدن‌زمان‌رخدادهااست.کئوما به پدر می‌گوید که نمی‌بایست پس از جنگ خود را کنار می‌کشید. و پدر درجواب می‌گوید که وی خیال میکرده جنگ تمام شده است! با حدس و گمان می‌توان باین نتیجه رسید که صحبت برسرجنگهای داخلی آمریکا و جنگ بین شمال و جنوب است اما نه از تحلیل آن واقعه و نه از چگونگی آن ونه از ارتباط آن با موضوع فیلم، صحبتی به‌میان نمی‌آید. شخصیت زن فیلم که پا به ماه نیز هست، دراولین برخورد کئوما با دارودسته کوردوویل بعنوان موجودی ضعیف، انگیزه‌یی

موکد برای حس انتقامجوئی و قهرمان پروری معرفی می‌شود و اولین حرکت آهسته فیلم (اسلوموشن) در یک حادثه تیراندازی برای دفاع از جان زن این اطمینان را به تماشاگر می‌دهد که منتظر حوادث بعدی فیلم باشد. وجود این شخصیت که در سکانس پایانی فیلم نیز بعد از بدنیا آوردن کودک خود می‌میرد، درواقع نقشی را در فیلم ایفاء نمی‌کند. تنها در یکی دونمای اول فیلم ظاهر وبعد مدت زیادی از صحنه حذف می‌شود و تنها گاه‌گاهی ظاهر می‌شود و ناله‌ای می‌کند وخشم کئوما و تماشاگر را بیشتر برمی‌انگیزد. تصمیم‌گیری جــرج، سیاهپوستی که با رابطه‌اش، کئوما مشخص نمی‌شود و تنها درچند فلاش‌بک در کنار کئوما قرار دارد برای آوردن دارو برای سرخپوستان بهمراه دکتر دهکده که مجبور به پرهیز از معالجه بیماران سرخپوست است، بدون زمینه سازی صورت می‌گیرد. قضیه طاعون وشیوع آن بین سرخپوستان نامشخص باقی می‌ماند و تماشاگر در نمی‌یابد که آیا حقیقتا" بیماری در بین سرخ پوستان شیوع پیدا کرده و یا اینکه این بهانه‌ایست تا کوردوویل سرخپوستان را منزوی کند و باذیت و آزار آنهــا بپردازد. اتحاد پدر و جرج با کئوما در نبرد برعلیه کوردوویل که به کشته شدن جرج و پدر و دستگیری کئوما و نیز کشته‌شدن کوردوویل بوسیله برادر ناتنی صورت می‌گیرد همه‌وهمه بقدری بامشخص سرهم شده و آبکی است که بعضی از اوقات تماشاگر در باصطلاح دراماتیک‌ترین زمان فیلم و نقطه اوج داستان به خنده می‌افتد و تکلیف خود را در قبال فیلم نمی‌داند.

استفاده از دو عامل سینمائی، یکی حرکت آهسته فیلم که بیشتر در صحنه‌های درگیری و دوئل و آدمکشی و اسب‌تازی مورد استفاده قرار می‌گیرد، و دیگری فلاش‌بکهــای پی‌درپی و متوالی که نقشی عمده در باصطلاح پرورش و تکامل‌موضوع فیلم دارد، اساس ریتم فیلم را تشکیل می‌دهد. فلاش‌بکها بعنوان حلقه‌اتصال در زمان گذشته و حال وتوجیه منطق قیام فعلی کئوماو رویدادهای فیلم عمل می‌کنند، و فیلمساز سعی کرده از اصول زیبائی این عامل سینمایی برای بهترکردن فیلم خود استفاده کند. حرکات آهسته دوربین که به‌تکرار و در تمامی صحنه‌های درگیری وجود دارد بجهت طبیعت این نوع نماها باعث تفکیک صحنه‌های زدوخورد و درگیری وجلب توجه بیشتر تماشاگر می‌شود واستفاده از استتیک و زیبائی نیز مسلما" مدنظر فیلمساز بوده است. این دوعامل که جزئی از زبان سینما به‌حساب می‌آیند بهمان اندازه که قادر به پرورش دراماتیک فیلم و کمک به اصول زیبائی درآن هستند در صورت عدم استفاده صحیح ازآنها ــ مانند همین فیلم ــ حالتی کلیشه‌یی وتصنعی به فیلم می‌دهند.

نسخه اصلی فیلم بیشتر از هفتادوسه‌دقیقه زمان نمایش کنونی آنست و سهل‌انگاری در تدوین مجدد جای تردید باقی نمی‌گذارد که همهٔ پرشهای مشخص و یکدست نبودن‌فیلم را نمی‌توان بگردن سازندگان آن گذاشت. فیلمهایی نظیر حماسهٔ کئوما آنهم با این شکل تکه‌تکه شده دردی را از دردهای سینما در ایران دوا نمی‌کند. حماسهٔ کئوما و تمامــی فیلمهایی نظیر آن، نه‌یک حماسه، بلکه کاریکاتوریست از قهرمان‌سازی.

رزمندگان دشت

محصول جمهوری خلق چین

پیش از جنگ جهانی دوم، امپراتوری ژاپن به‌منظور تحقق سیاستهای توسعه‌طلبانهٔ خود، به‌چین حمله می‌کندو مردم چین در مقابل این هجوم به‌دفاع برمی‌خیزند.

رزمندگان دشت، یک فیلم پر از شعار و پر از ضعف است. این فیلم که تاکنون دوبار از تلویزیون پخش شده، موردی برای نوشتن درباره‌اش ندارد و فقط نکته‌ای وجود دارد که یک‌سوی آن فیلم ژاپنی "آن سالهای خوش" است. پس درچند سطر اشاره‌ای می‌کنیم و میگذریم.

در "رزمندگان دشت" ژاپنی‌ها به‌عنوان نیروئی متجاوز و خونریز معرفی می‌شوند که برای بنیانگذاری "آسیای نوین"، چین را مورد هجوم قرار می‌دهند. در فیلم، چندین‌بار با همین عنوان ــ بنیانگذاران آسیای نوین ــ از سوی چینی‌ها مورد تمسخر قرار می‌گیرند. چینی‌ها را مردمی مظلوم می‌بینیم که با حملهٔ ژاپنی‌ها ستم برآنها روا شده و با مقاومت حماسه‌آفرین‌شان، پوزهٔ متجاوز را به خاک می‌مالند. نتیجه‌ای که تماشاگر می‌گیرد، همانست که فیلم می‌خواهد: ژاپنی‌ها متجاوزند و چینی‌ها مورد ستم قرار گرفته‌اند.

اما در بخشی از فیلم "آن سالهای خوش"، درست در همان زمانی که فیلم "رزمندگان دشت" ماجراهایش جریان دارد، پــدر خانواده به‌جبههٔ جنگ ژاپن و چین احضار می‌شود. در این فیلم ــ البته بدون آن‌که دوربین به جبههٔ جنگ برود ــ از طریق خبرهای رادیو، گفته‌های مردم و ابراز احساساتشان به‌ویژه هنگام استقبال بچه‌ها از مرد که از جبهه بازگشته، حق به‌جانب ژاپنی‌ها داده می‌شود و از آنها حماسه‌آفرینان برحق ساخته می‌شود. حتی این‌بار، بازهم با همان عنوان بنیانگذاران آسیای نوین ــ اما نه از سر تمسخر، که با تمجید ــ از ژاپنی‌ها یاد می‌شود.

نکته این است: تماشاگری که هر دو فیلم‌را دیده و بنابر ادعای رسالتی که مسئولان سیمای جمهوری اسلامی بارها برآن تاکیدورزیده‌اند، میخواهد نتیجه‌گیری کند، کدام یک از دوسوی درگیری را باید برحق بشناسد؟ البته آن دسته که از تماشاگرانی‌که‌فیلم سینمائی را صفحهٔ تلویزیون تنها به عنوان تفنن و سرگرمی تماشا می‌کنند، مورد بحث نیستند، اما برای آنها که فراتر از این را می‌جویند، اندک کوششی درجهت روشنگری،ضروریست.

کارگردان: کوپال مشکوة ــ نویسنده‌ٔ فیلمنامه: محمود استاد محمد ــ تهیه کننده: هادی مشکوه (فرهنگ فیلم) ــ فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست ــ موسیقی متن: منصور تهرانی ــ بازیگران: سعید راد، علی ثابت، جمشید آریا، کنعان کیانی ــ محصول ۱۳۶۱.

داستان فیلم: وقتی که "سید"، کشاورز روستائی در آخرین سالهای حکومت قاجار، علیه خان ظالم می‌شورد، روستائیان از او حمایت می‌کنند و چند تن از آنها به‌او می‌پیوندند. مرد جوانی با زمینهٔ آریستوکراسی، که برای خان حامل پیغامی‌است، با سید برخورد می کند و جلب او می‌شود و تصمیم می‌گیرد به‌او و افرادش کمک کند. هنگامی که خان و کنسول انگلیس درحال شکار هستند، سید و افرادش به‌آنها حمله می‌کنند و کنسول را می‌کشند. قوای انگلیس نیز برای سرکوب سید و گروهش وارد ماجرا می‌شوند و سرانجام پس از درگیریهای فراوان ــ که از جمله به‌مرگ همسر سید می‌انجامد ــ سید دستگیر می‌شود و...



"فرمان"، یکی دیگر از فیلمهای دهقانی پس از انقلاب است که می‌تواند به‌عنوان یکی از نمونه‌های مشخص این دست فیلم‌ها، مورد بررسی و دقت قرار گیرد. دقت در این فیلم دهقانی‌پس از انقلاب، دارای چه درونمایه‌ایست و تفاوت آن، با فیلمهای دهقانی پیش از انقلاب، در چیست؟

ناگفته پیداست که گرچه در فیلم‌های پیش از انقلاب، نقش و نشانی و حرفی ــ چه در مذمت و چه در تمجید ــ از ساواک و ساواکی نبود اما فیلم دربارهٔ خان و ارباب، و ظلمی که بر "رعیت" روا می‌داشت، فراوان ساخته شد. حتی دربارهٔ قیام و پیروزی دهقان ستمدیده بر خان (چند نمونه: آراس خان ــ کلاه نمدی ــ جعفر و گلنار ــ فرمان خان ــ کل آقا ــ سفر سنگ) به‌ویژه پس از آن اصلاحات ارضی کذائی برای واقعی جلوه دادن آن، حتی ساختن فیلم ضد خان تشویق هم می‌شد. دست بالا، در اول فیلم باید نوشته می‌شد که "حوادث این فیلم قبل از انقلاب شاه ومردم رخ داده است"! (نمونه: کلید بهشت، ساختهٔ حسین مدنی) فیلمهای مربوط به ماجراهای دوران قاجار هم اگر صرفاً به‌همان زمان محدود می‌شد و فیلمساز کوششی برای زدن نقبی به‌زمان خود نمی‌کرد، با کمترین مخالفتی روبرو نمی‌شد (بازهم نمونه: "آغامحمدخان" ساخته‌ی نصرت‌الله محتشم، "شیر خفته" ساخته‌ی کوشان، "شازده احتجاب" ساخته‌ی فرمان‌آرا، "ستارخان" ساخته‌ی علی حاتمی و سریال "دلیران تنگستان" ساخته‌ی همایون شهنواز. صحنهٔ پایانی فیلم "تنگسیر" ساخته‌ی امیر نادری آن‌قدر سمبلیک هست که کارگزاران آن رژیم برای تظاهر به آزاده‌نمائی هم که شده، آن را نادیده گرفتند). از میان فیلمهای دهقانی پس از انقلاب ــ که مقداری از وصف آنها در بررسی فیلم "دادا" آمد ــ تنها دو فیلم آفتاب نشین‌ها و برنج خونین مشخصاً" و با دیدی انتقادی به‌مسائل دهقانان روستاها در سالهای پس از "انقلاب سفید" می‌پردازند. بقیه، صرفاً" فیلمهائی حادثه‌ای هستند که فقط از روستا به عنوان محل فیلمبرداری استفاده شده و زمان در آنها کمترین نقشی ندارد. مشکوة در فیلم "فرمان"، خیال خودش را راحت کرده و دوران‌قاجار را به‌عنوان زمان وقوع حوادث برگزیده است.

گذشته از درونمایه فیلم، ساخت و تکنیک آن نیز حرفی برای گفتن ندارد و حتی از پس هیجان‌سازی یک فیلم حادثه‌ای هم برنمی‌آید. مونتاژ و دکوپاژ بد است (اغلب در صحنه‌ها، ارتباط آدمها را با هم گم می‌کنیم). بازیها بد است. صحنه‌پردازیها بسیار ابتدائی و فیلمبرداری در کمال غافلگیری (زیرا زرین‌دست فیلمبردار خوبیست) در حد قابلیتهای زرین دست نیست و این نشان می‌دهد که کارگردان چگونه می‌تواند در کار بقیه هم اثر بگذارد. ■

احمقها در آکسفورد

ساخته‌ی: آلفرد گولدینگ ــ بازیگران: استن لورل و الیور هاردی ــ محصول ۱۹۴۰ .

داستان فیلم: لورل و هاردی که به‌شغل رفتگری مشغولند، به‌عنوان استراحت کنار پله‌های بانک می ــ نشینند و به‌خوردن موز مشغول می‌شوند. همزمان، دزدی به‌بانک دستبرد می‌زند. هنگام بیرون آمدن پایش روی پوسته‌ی موز می لغزد، پلیس سر می‌رسد و او را دستگیر می‌ــ کند. رئیس بانک به‌عنوان پاداش، آنان را به‌آکسفورد برای تحصیل می‌فرستد، برخوردهای دانشجویان با آن دو صحنه‌های کمیکی ایجاد می‌کند و سرانجام . . .

لورل و هاردی، با شخصیت کمیکی که ارائه می‌دهند، مکمل یکدیگر قلمداد می‌شوند، اما به‌نظر می‌آید که حضور "لورل ــ لاغره ــ با ظرافتی که در بازی با چهره‌ی خود دارد، نیز سهمی که در فیلمنامه بر عهده‌ی او گذاشته می‌شود تا افه‌های گیرای کمیک به‌وجود آید، بر حضورهاردی ــ خیکیه ــ چربش دارد. گمان این که هاردی بدون وجود لورل بتواند صحنه‌ها را نگهدارد، دور از ذهن می‌نماید. در همین‌فیلم توجه کنیم به صحنه‌ای که لورل، به‌شخصیت یک لرد فرو می ــ رود. با وجود این که از تیپ معمول به‌دور می‌افتد، همچنان صحنه را در کنترل دارد و وجود هاردی زائد باقی می‌ماند. شوخی‌های لفظی و عملی این صحنه همچنان به‌ابتکار لورل انجام می‌گیرد. به "احمقها در آکسفورد" بازگردیم: فیلم در قیاس با فیلم‌های مشابه این دو، از دورنمایه‌ی گیراتر ودر نتیجه جای بیشتری برای شوخی‌های لفظی و عملی بازمی ــ گذارد. اوج این شوخی‌ها در دو جای فیلم جلوه می‌کند: صحنه‌های چرت زدن لورل و هاردی در باغ آکسفورد و حضور یکی از دانشجویان که منجر به بازی با دست‌ها می‌شود (بذله عملی) و دیگری، صحنه‌ی اتاق رئیس دانشگاه که بذله‌های لفظی و تصویری درهم می‌آمیزند.

مقدمه چینی‌های آغاز فیلم (سپوری لورل و هاردی و انداختن پوست موز) تنها بهانه‌ای‌ست که منتج به‌رفتن آندو به‌دانشگاه آکسفورد شود. توفیق فیلم درین بخش خلاصه می‌شود، که گرم و پرتحرک از کار درآمده. می‌توان گفت که: "احمقها در آکسفورد" در میان فیلمهای لورل و هاردی، بدلیل تازگی بالنسبه‌ی درونمایه و ایجاز آن ــ بدون حشو و زوائد کسل کننده ــ از ارزش نسبی برخوردار است. پس از این فیلم، این دو، کمتر فیلم موفقی داشته‌اند.



توضیح واحد فرهنگی بنیاد شهید

از سوی معاونت فرهنگی بنیاد شهید انقلاب اسلامی، توضیحی در باره‌ٔ خبر تولید فیلمی بنام "عاشورای دیگر درکربلای ما"، که‌در شماره گذشته چاپ شده بود، به دفتر ماهنامه رسیده است که متن آنرا در زیر می‌خوانید. لازم به اشاره‌است که ماهنامه فیلم در جهت انعکاس فعالیتهای فیلمسازان داخلی تلاش می‌کند و فیلم مورد اشاره را نیز از آنجا که در یک "جهاد انقلابی" تهیه شده به شکل مفصل‌تری معرفی کرده است.

بسمه‌تعالی

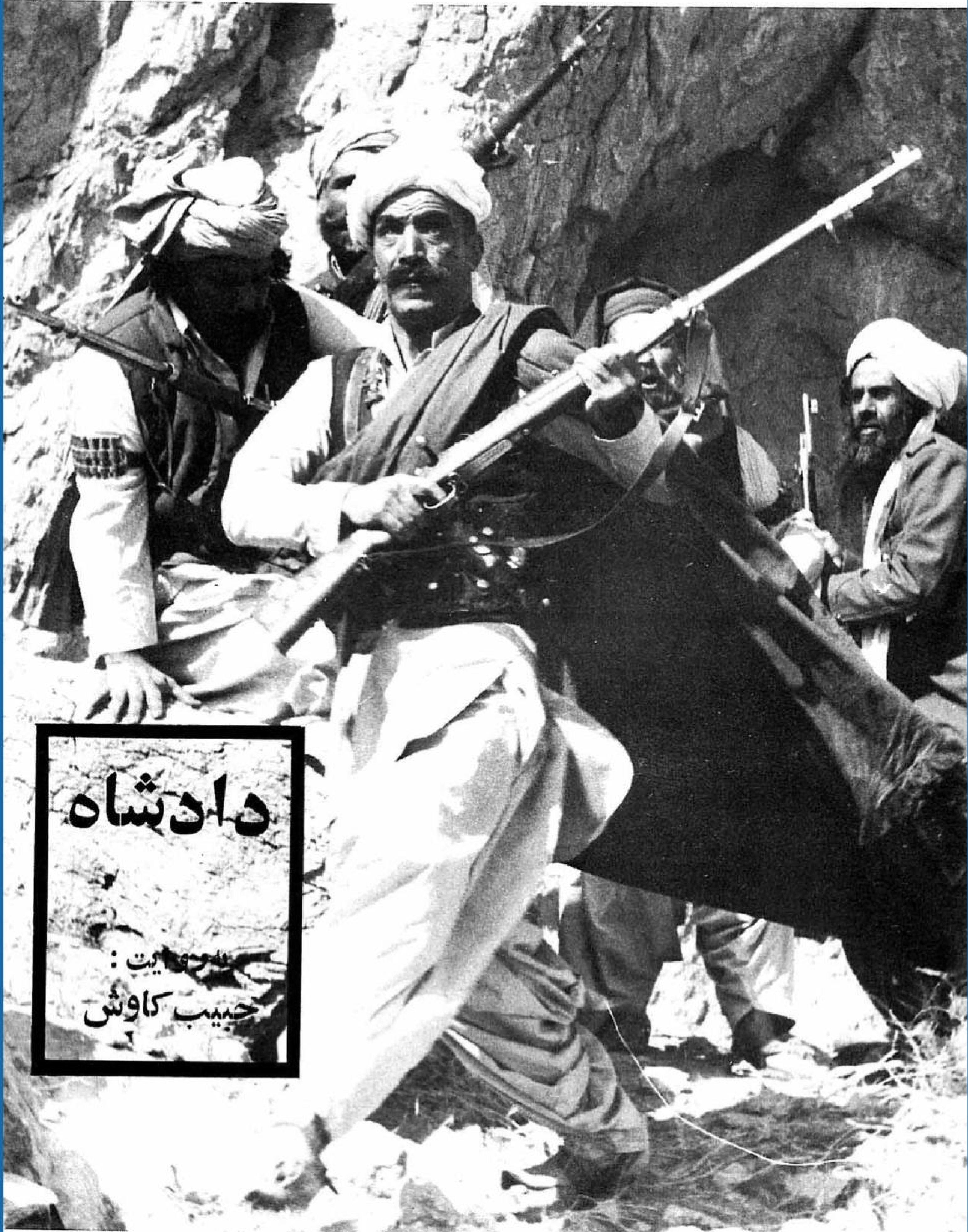
مطلبی تحت عنوان فیلم سینمائی روی ویدئو بنام عاشورای دیگر درکربلای ما تولید واحد فرهنگی بنیاد شهید در شماره پنجم ماهنامه سینمائی فیلم به تاریخ شهریور ماه ۶۲ درج گردیده است که این متن از طرف این ارگان نبوده و شخصی به نام غلامعلی طلائی بدون اطلاع این واحد متن آنرا تنظیم نموده و به دفتر ماهنامه داده است که مورد تائید این واحد نمی‌باشد باید گفته شود اولا نویسنده فیلمنامه فوق غلامعلی طلائی نبوده و کارگردانی آن نیز بطور کامل بعهده ایشان نبوده است.

ثانیا هدف از چاپ آن نقد، مطرح و تثبیت کردن شخص خودشان می‌باشد. واحد فرهنگی بنیاد شهید که تولیدات هنری خود را با دقت از جهات ایدئولوژیک بررسی می‌نماید هنوز تصمیمی در باره فیلم فوق و همچنین استفاده از شخص نامبرده نیز نگرفته است.

ثالثا این ارگان با هیچکس قراردادی مبنی‌بر این‌که برای همیشه از آنها استفاده نماید ننموده مگر کسانی که از نظر مکتبی صالح و مومن باشند.

در ضمن سازنده فیلم فوق واحد فرهنگی بنیاد شهید انقلاب اسلامی است و هیچکس نمی‌تواند ادعای سازندگی آن را داشته باشد.

ضمنا در مقاله چاپ شده از اداره‌ای بنام پژوهش و نمونه‌سازی فیلم (کانال آموزشی سابق) اسم برده‌اند که این هم نادرست است و اداره‌ای به این نام وجود ندارد و کارهای ضبط و امو فنی این نوار در اداره پژوهش و نمونه سازی هنری وزارت آموزش و پرورش بوده است.


دادشاه
روایت :
حبیب کاوش



دادشاه



"دادشاه"، برپایهٔ نحتیق بنا سده است. هنگامی که فکر ساختن فیلم براساس شخصیت دادشاه قطعیت یافت، کندوکاو برای یافتن جزئیات زندگی پرماجرای وی آغاز شد. یک‌سوی این نحتیق، می‌بایست در متون موجود صورت می‌گرفت و سوی دیگر آن، در محل زندگی دادشاه.

حبیب کاوش ــ نویسندهٔ فیلمنامه، کارگردان و نهیدکننده دادشاه ــ تقریبا "همهٔ روزنامه‌ها و مجله‌هائی را که دربارهٔ دادشاه مطالبی درآنها چاپ شده بود، مطالعه کرد و یادداشت برداشت. به‌ویژه در سالهای اواسط دههٔ ۱۳۳۰ که اوج درگیریهای رژیم با دادشاه و همراهانش بود، بسیاری از صفحات مطبوعات به این موضوع اختصاص یافته بود. در تحقیقات محلی، کاوش با بسیاری از کسانی که دادشاه را می‌شناسد و به‌هنگام زندگی‌اش با او برخورد داشته‌اند، به گفتگو نشست و به‌مناطق مختلفی که دادشاه درآنجا حضور داشته، رفت. حتی بسیاری از صحنه‌های فیلم در مکانهای واقعی فیلمبرداری شده است. از جمله قلعه‌ای در بالای یک تپه که به‌صورت سمبل مبارزات دادشاه درآمده است.

دادشاه، یک مبارز ضداستعمار بود که سالها در سیستان و بلوچستان علیه سلطهٔ خارجی برکشور و رژیم دست نشاندهٔ آن مبارزه می‌کرد. رژیم شاه، نیروهای بسیاری را برای سرکوب دادشاه ویارانش بسیج کرد و ماهها، سیستان و بلوچستان صفحه برخوردهای فراوان بود. درآن زمان، حتی ترفیع درجه ژاندارمری قطع شده بود تا دادشاه دستگیر شود. وسرانجام...

فیلم، طی مدت ۷ماه توسط نعمت حقیقی به‌طور رنگی در محل‌های حادثه فیلمبرداری شده است و درآن صدها سیاهی لشکر و دهها بازیگر سینما و تئاتر شرکت دارند. نقش‌های اصلی فیلم را سعیدراد، جعفر والی، آهو خردمند، خسرو شکیبائی، جمشید آریا، علی محزون، احمد آقالو، داریوش ایران‌نژاد، عنایت‌ــ الله شفیع و شهرام گلچین بازی کرده‌اند.

فیلم بنا به‌اظهار سازندگان آن با هزینه ۷ میلیون تومان ساخته شده است و





کوششی برای غبار زدائی از چهره مردی که سالها به‌عنوان یک یاغی و راهزن معرفی شده بود.

حمایت و استقبال از آن، می‌تواند پشتوانه‌ای برای گامهای بعدی باشد. صحنه‌های‌پراز ریزه‌کاری فیلم، بازسازی رخدادهای یک زندگی پرکشاکش، کار با هزاران سیاهی لشگر، ضبط صحنه‌های پر زحمتی مانند سقوط هواپیما، و .... برخی از آنها در سینمای ایران کم سابقه، و برخی بی‌سابقه است.

با توجه به‌بالاترین رقم فروش فیلمهای ایرانی، تهیه فیلمی با این هزینه این پرسش را برمی‌انگیزد که چه‌میزان فروش می‌تواند‌دست‌کم سرمایه اولیه‌را بازگرداند: بیست و یک‌میلیون تومان! رقمی که در شرایط کنونی، دور از دسترش به‌نظر می‌رسد. اما راههائی هم وجود دارد از جمله افزودن اندکی به‌بهای بلیت برای فیلمهائی که دارای چنین شرایطی هستند (کاری که بی‌سابقه هم نیست)، یا کاهش عوارض و مالیات. و نیز، فراهم آوردن امکاناتی جهت فروش چنین فیلمهائی به بازارهای خارج از کشور.

"دادشاه" آماده‌ٔ نمایش است و قرار است در ۲۷ مهرماه به‌نمایش درآید.



جامعه شناسی سینما



نوشتهٔ : جورج .ا. هواکو
ترجمهٔ : بهروز تورانی
چاپ‌اول، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه ــ نشر آینه، ۱۳۶۱ ــ ۲۲۲ صفحه، ۳۴۰ ریال ــ قطع رقعی

■ به‌روایت از مقدمه، "این کتاب، ادامه و زوال موج‌هایی از هنر فیلم را که از نظر سبک یکدست هستند، درقالب معیارهای موجود تاریخی ــ اجتماعی بررسی می‌کند."

درقسمتی دیگر از مقدمه آمده‌است:
"تاریخ فیلم نشان می‌دهد که سه موج کامل ــ و فقط سه‌تا ــ در هنر فیلم وجود داشته‌اند که از دسته‌های آثاری همگون پدید آمده‌اند... این پدیده‌ها شروع، ادامه و پایان مشخص تاریخی داشته‌اند و اینک به عنوان بخشی از گذشتهٔ تغییرناپذیر، می‌توان بعنوان یک کلیت به آن نزدیک شد. این سه‌موج از این قرارند: فیلمهای اکسپرسیونیستی آلمان از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۱، فیلم‌های اکسپرسیو ــ رآلیستی شوروی از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰، و فیلمهای نئورآلیستی ایتالیا از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰."

کتاب، شامل پنج بخش است که بخش اول مقدمه، بخش آخر نتیجه، وسه‌بخش دیگر دربارهٔ موج‌های یاد شده است. درهربخش، منابع نوشته‌ها وعکس‌هائی‌از فیلمهای مورد اشاره در مطالب به‌چاپ رسیده است.

فیلمسازی سوپر ۸



نوشتهٔ : لنی‌لیپتون
ترجمهٔ : منوچهر جوانفر
چاپ اول، تیراژ ۵۰۰۰ نسخه ــ انتشارات سروش، ۱۳۶۱ ــ ۳۹۵ صفحه، ۸۰۰ ریال ــ قطع وزیری.

■لنی لیپتون یکی از نامهای مشهور سینمای سوپر ۸ است و این کتاب، کاملترین کتابیست که درزمینه فنون فیلمسازی سوپر ۸ به فارسی برگردانده شده است. " فیلمسازی سوپر ۸ " در هفت بخش تنظیم شده: قطع فیلم، دوربینها، صدا، ظهور و حاشیه‌کشی، مونتاژ، چاپ‌کپی، و نمایش فیلم. در تشریح هربخش، علاوه بر آوردن تاریخچه‌ای، ویژگیهای معمولترین دستگاههای مورداستفادهٔ فیلمسازان سوپر هشت در دنیا شرح داده شده‌است.

این موضوع، ویژگی منحصر به‌فرد کتاب درمیان کتابهای موجود مشابه بزبان‌فارسی است‌زیرا اغلب علاقمندان تازه‌کار، به هنگام استفاده از کتابهای راهنما وتطبیق آن بــر وسایــل در دسترس‌شان دچار مشکل می‌شوند. راهنمائی‌های کتاب بیشتر از آن جهت قابل توجه است که نویسنده، خود بسیاری از آنها را تجربه کرده است.

در پایان کتاب، یک فهرست بسیار مفید چاپ شده‌و به‌طورکلـی همهٔ شکل‌ها و عکس‌ها و جدولهای توضیح‌دهنده، صفحه‌آرائی و چاپ و فهرست ابتدای کتاب و نحوهٔ مشخص کردن بخش‌ها از یکدیگر، نشان از دقت و سلیقه دارد.

کاربرد اصول فیلمبرداری



تالیف : راسل کمپبل
ترجمهٔ : حسن سراج‌زاهدی
چاپ‌اول، تیراژ ۵۰۰۰ نسخه ــ انتشارات سروش، ۱۳۶۱ ــ ۳۲۴ صفحه، ۴۵۰ ریال ــ قطع رقعی.

■کتاب، همچنان که عنوانــش پیداست، یک راهنما برای فیلمبرداران است از مجموعهٔ کتابهای یک طرح انتشاراتی، برای ترجمه انتخاب شده است. نویسنده، در پیشگفتار نوشته است:
"کاربرد اصول فیلمبرداری ...

زمینه‌هایی را دربرمی‌گیرد که تاکنون به‌ندرت در چهارچوب یک کتاب، مورد تحقیق قرار گرفته‌اند . . . کتاب حاضر، ثمرهٔ تشریک مساعی گروهی از فیلم برداران حرفه‌ای است که با علاقه و رضامندی خاطر، حاضر به انجام دادن مصاحبه گردیدند. نظرات و نقل قولهای آنان که بعدا به‌تحریر درآمده و موردتجدید نظر قرار گرفت، حدود سه‌پنجم از محتوای این کتاب را تشکیل می‌دهد."

"والتر لاسالی" یکی از فیلم برداران مصاحبه شده که نظرهایش در قسمتهائی از کتاب آمده، در بخشی از مقدمهٔ کوتاهی برکتاب نوشته است:

"برای آشنایی با مبانی علمی اصول فیلمبرداری نه‌کتابهای خیلی تکنیکی که در سطح به‌اصطلاح عالی نوشته می‌شود کمکی می‌کنند و نه کتابهای راهنمای ارزان قیمت که برای فیلمسازان غیرحرفه‌ای منتشر می‌گردد. از این‌نظر احساس می‌کنم که مشتاقان جدی هنر فیلمبرداری حداکثر مقدار مطالب با ارزشی را که می‌توان در یک کتاب گردآورد دراین کتاب که پر است از نقل قولهای فیلمبرداران حرفه‌ای، پیدا خواهند کرد."

کتاب دارای عکسها و شکلهای توضیحی است و علاوه بر پیشگفتار و مقدمه در ۱۲ بخش تنظیم شده است: فیلم خام، نورسنجها، دوبخش دربارهٔ کنترل نوردهی (فنون اساسی وسائل خاص)، فیلترها، درآوردن رنگ، لابراتوار، فیلمبرداری برای تلویزیون و استفاده از وسایـل الکترونیک، دو بخش دربـــــارهٔ فیلمبرداری در طبیعت (فیلمبرداری هوائی و زیرآبی، در مناطق استوایی و قطبها و مناطق کوهستانی)، حیله‌های فیلمبرداری، و سبک فیلمبرداری سه‌فهرست مربوط به منابع، مصاحبه شوندگان، و نامها بخشهای پایانی کتاب است.

تکنیک فیلمبرداری

از: حجت‌الله سیفی
چاپ اول، تیراژ ۵۰۰۰ نسخه — از انتشارات کانون سینماگران آماتور، فروردین ۱۳۶۱ — ۲۰۳ صفحه، ۲۰۰ ریال — قطع وزیری

■ تکنیک فیلمبرداری، جلد اول از سه‌کتابیست که گویا قرار است با عنوان "روش فیلمسازی ساده" منتشر شود. به‌نقل از پشت جلد کتاب، جلد دوم عنوان "فیلم — نور — فیلتر" خواهد داشت. این کتاب در ۴۰ بخش، شامل نکات فنی دربارهٔ مشخصات ظاهری و داخلی دوربین، فیلم، نورسنج، همچنین مطالبـی دربارهٔ کار با آنها. بیش ازنیمی از کتاب، عکسها و شکلها وجدولهائیست در توضیح مطالب کتاب.

پنج کتاب دربارهٔ سینمای ایران

■ *"جمال امید"، نام آشنای سینمای نوشتاری، پنج کتاب آمادهٔ چاپ دارد که همهٔ آنها دربارهٔ سینمای ایران است و به‌تدریج توسط یکی از ناشران منتشر خواهد شد.*

کتاب اول، "فرهنگ فیلمهای سینمای ایران" نام دارد که شامل نام و مشخصات و خلاصه داستان همهٔ فیلمهای سینمای ایران از آغاز تا امروز است، و در دو جلد بزودی چاپ می‌شود. دوکتاب دیگر دربارهٔ دوتن از پیشگامان سینما در ایران است:

— "عبدالحسین سپنتا، زندگی و سینما" همراه با فیلمنامه "دختر لر".

— "اوانس اوگانیانس، زندگی و سینما" همراه با فیلمنامه "حاجی آقا آکتور سینما".

دو کتاب نیز پیرامون مسائل مختلف سینمای ایران است:

— "هزارفیلم"، شامل ارزشیابی، نکته‌ها، و ... دربارهٔ هزار فیلم تاریخ سینمای ایران.

— "سینمای ایران"، دربارهٔ آمار، سیاست، اقتصاد، تجارت و جنبشها.

برخورد نزدیک از نوع سوم



نوشتهٔ: استیون اسپیلبرگ
ترجمهٔ: کریم احمدی
چاپ اول، تیراژ ۵۰۰۰ نسخه — نشر طنین، تابستان ۱۳۶۱ — ۲۰۸ صفحه، قطع رقعی

■ اسپیلبرگ را کمتر کسی به عنوان نویسنده می‌شناسد اما نام او با چند فیلم پرفروش تاریخ سینما مترادف است، و این احتمالا "تنها کتابیست که او نوشته است. اسپیلبرگ براساس این کتاب، فیلمی به همین نام ساخته که در ایران نیز به نمایش درآمده است. درواقع، نگارش کتاب مقدمه‌ای برای نوشتن فیلمنامه بوده است و نه صرفا انتشار یک کتاب داستان.

در "یادداشت ناشر" آمده‌است:

"اسپیلبرگ ... خودش اجسام پرندهٔ فضائی را ندیده بود، اما بر اثر مطالعه در این زمینه، به موضوع علاقمند شد و جستجوئی سخت کوشانه را آغاز کرد ... تقریبا" تمام مطالبی را که به‌حضور اجسام فضائی در زمین مربوط می‌شود، مطالعه کرد و با بسیاری از کسانی که با این اجسام برخورد داشته‌اند، گفتگو کرد ... یک منبع ذیقیمت (هم) دراختیـــار داشت: پروفسور آلن هاینک، دانشمند ۷۲ ساله، بنیانگزار مرکز تحقیقات دربارهٔ اجسام فضائی پرنده در شهر ایوانستون ایالت ایلی‌نویز، و استاد نجوم دانشگاه."

اسپیلبرگ در مقابل اظهارنظرهای ضدونقیض و پرجنجالی که نمایش فیلم برانگیخت، می‌گوید:

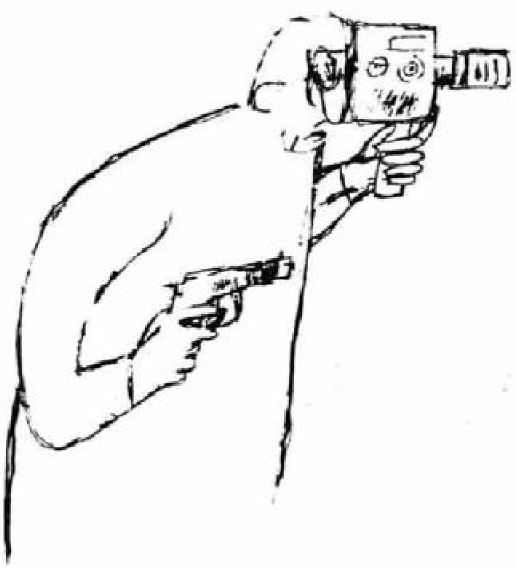
"بستگی به باورهای آدم دارد. اگر به وجود اجسام پرندهٔ فضائی معتقدید، این یک داستان "علمی — واقعی" است و اگر معتقد نیستید، می‌توانید آن را "علمی — تخیلی" فرض کنید".

طرحهای سینمایی

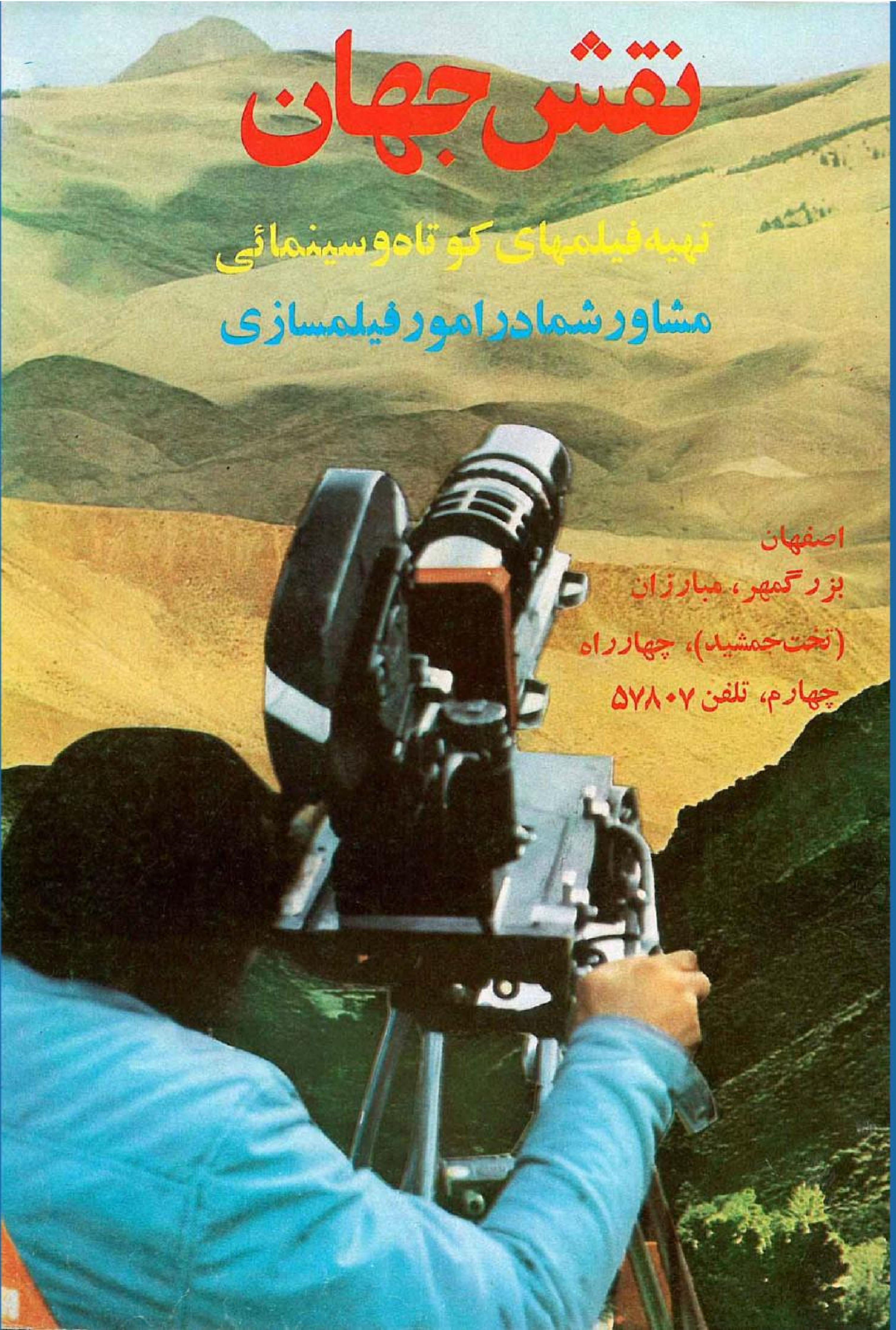
سانیا مسعودی ۶۳

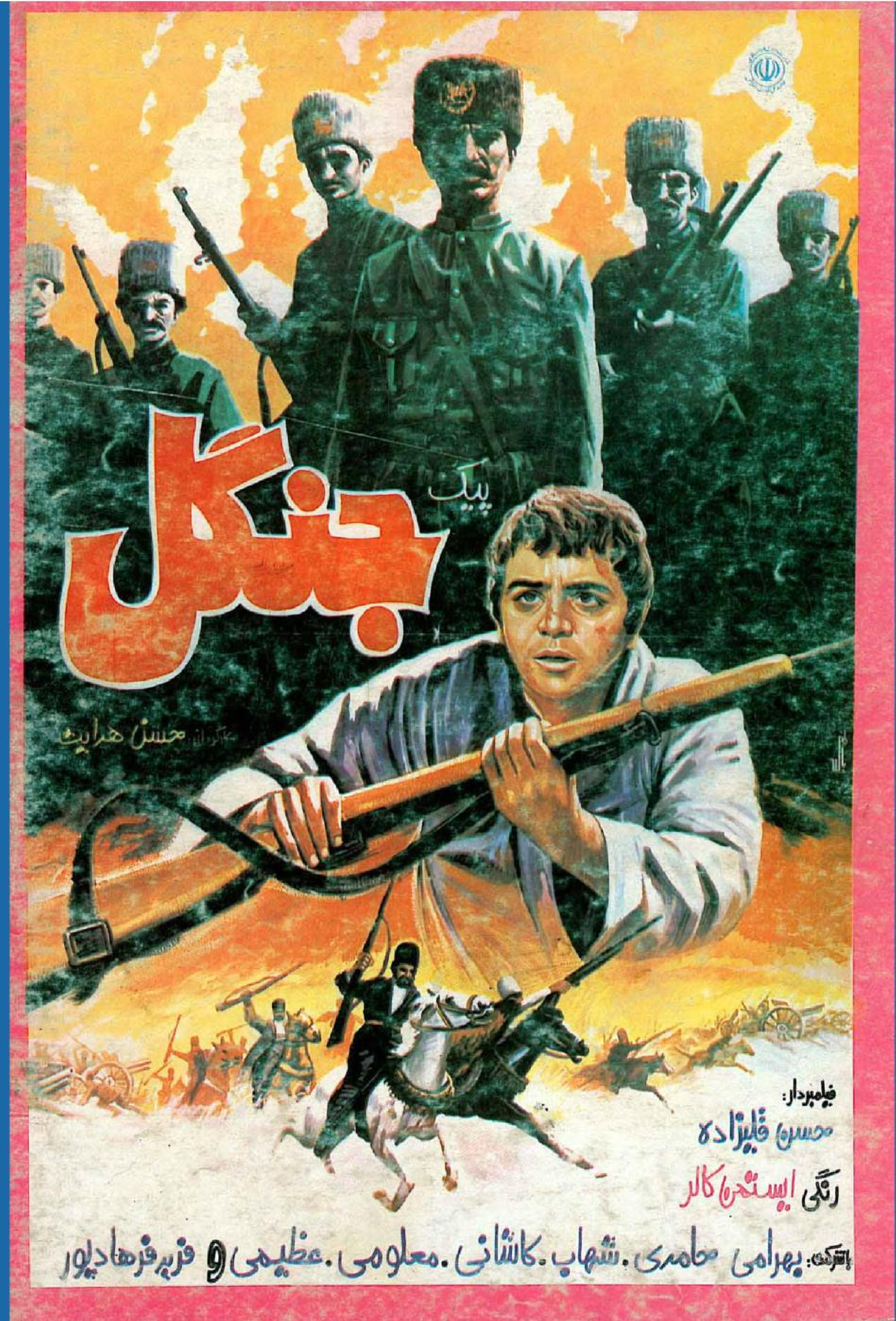
سینمای خشونت








نقش جهان
تهیه فیلمهای کوتاه و سینمائی
مشاور شما در امور فیلمسازی
اصفهان
بزرگمهر، مبارزان
(تخت جمشید)، چهارراه
چهارم، تلفن ۵۷۸۰۷


پیک
جنگل
کارگردان: محسن هدایت
فیلمبردار:
محسن قلیزاده
رنگی ایستمن کالر
باشرکت: بهرامی . حامدی . شهاب . کاشانی . معلومی . عظیمی و فریبرز فرهادیپور